


DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA
Taylor Institution.
1858.

ŒUVRES

D'ARISTOTE

LA POÉTIQUE

MEAUX. — IMPRIMERIE A. CARRO.

POÉTIQUE

D'ARISTOTE

TRADUITE EN FRANÇAIS

ET

ACCOMPAGNÉE DE NOTES PERPÉTUELLES

PAR

J. BARTHÉLEMY SAINT-HILAIRE

MEMBRE DE L'INSTITUT

(Académie des Sciences morales et politiques)

PARIS

LIBRAIRIE PHILOSOPHIQUE DE LADRANGE,

rue St-André-des-Arts, 41 ;

A. DURAND, LIBRAIRE,

rue des Grès, 5.

1858

A

BÉRANGER

AU POÈTE NATIONAL
QUI A CONSOLÉ LA FRANCE
DANS SES REVERS

ET QUI N'A JAMAIS DÉSESPÉRÉ
NI DE LA GLOIRE
NI DE LA LIBERTÉ

Béranger avait accepté, en 1832,
la dédicace de la Poétique d'Aristote,
quand, au début de mon entreprise, il m'encourageait de ses conseils.
Après 25 ans, je dépose cet hommage sur sa tombe.
A son lit de mort,
j'ai pu lui rappeler que je le lui devais.

PRÉFACE.

Importance de la Poétique d'Aristote. — Analyse de la Poétique. Considérations générales sur l'art. Théorie de la tragédie : Aristote n'a jamais recommandé les trois unités ; définition de la tragédie ; ses six éléments ; unité d'action ; la terreur et la pitié. La poésie comparée à l'histoire. Aristote a bien fait de se borner à mettre en maximes les pratiques du théâtre Grec ; de l'admiration comme ressort tragique. — Théorie de l'épopée ; grandeur incomparable d'Homère ; comparaison de l'épopée et de la tragédie ; leurs rapports et leurs différences. — Résumé.

« Quel homme qu'Aristote, qui trace les règles de « la tragédie de la même main dont il a donné celles « de la Dialectique, de la Morale, de la Politique, et « dont il a levé, autant qu'il a pu, le grand voile de « la nature ? Peut-on s'empêcher de l'admirer, « quand on voit qu'il a connu à fond tous les prin- « cipes de l'éloquence et de la poésie ? Où est le « physicien de nos jours chez qui l'on puisse appren-

« dre à composer un discours et une tragédie ? « Aristote fit voir après Platon que la véritable phi- « losophie est le guide secret de l'esprit de tous les « arts. Les lois qu'il donne, sont encore aujourd'hui « celles de nos bons auteurs. »

Qui a fait cet éloge si juste et si enthousiaste d'Aristote? Qui l'a loué si dignement, dans le milieu du siècle dernier, à un moment où ses théories mal comprises étaient tombées dans le discrédit et le ridicule? Est-ce un commentateur? Est-ce un historien de la philosophie? Non, c'est Voltaire [1], dont le bon sens, le goût et l'impartialité avaient été vivement frappés des admirables principes sur lesquels repose la Poétique d'Aristote, et qui n'hésitait pas, pour lui rendre justice, à braver l'ignorance et les sarcasmes de son temps. En matière de critique purement littéraire, personne n'a le droit de récuser Voltaire; et s'il n'est pas infaillible, il est certainement un de ceux qui se sont le moins trompés. Pour ma part, je m'en tiens au jugement équitable et pro-

(1) Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, articles Aristote et Éloquence. — Siècle de Louis XIV, *Catalogue des écrivains français,* article Cassandre.

fond qu'il a porté vingt fois sur Aristote ; on doit lui en savoir gré comme d'une protestation qui ne manquait pas de courage, et qui renouait des traditions vénérables et trop oubliées.

Au XVIIIe siècle, les plus grands et les plus exacts des historiens de la philosophie se taisent sur la Poétique d'Aristote. Brucker et Tennemann, sans parler de Tiedemann , la passent dédaigneusement sous silence. De nos jours même, M. Henri Ritter ne suppose pas davantage qu'elle soit digne d'un regard. On dirait vraiment que c'est la chose la plus simple du monde et la plus indifférente qu'un philosophe législateur du goût, et que les exemples en sont si vulgaires, qu'il n'est pas besoin de mentionner celui-là. Voltaire a pleine raison quand il établit que c'est l'esprit philosophique qui conduit tous les arts, guidés par lui secrètement et à leur insu. Mais on peut s'étonner que ce soit un homme de lettres qui revendique ce titre pour une science qui n'était pas précisément la sienne, et qu'un tel titre ait été omis par les annalistes savants et laborieux de la philosophie. Ce n'est pas cependant pour la philosophie un mince honneur ; et toute riche qu'elle peut être, elle aurait bien tort de négliger rien de ce qui étend et embellit

son domaine. Le beau, sous toutes ses formes, est une des idées qu'elle approfondit et qu'elle cultive légitimement, et elle a le droit de suivre cette idée jusqu'à un certain point dans ses applications. Elle n'est pas tenue sans doute d'étudier la poétique comme elle étudie la psychologie, la morale ou la métaphysique ; mais quand elle traite des beaux-arts, comme le fait Aristote, en posant les principes généraux et essentiels, c'est un service de plus qu'elle rend à l'esprit humain, et qu'elle seule est capable de lui rendre. La poésie, non plus que les autres arts, n'a pas le secret de ses propres charmes et de sa puissance. Bien plus, si elle recherche ce secret, elle s'abdique et se perd en voulant se connaître. Il est fort heureux qu'Homère n'ait point pensé à se rendre compte de son génie ; car probablement, détourné par ce soin, il ne nous eût point donné l'Iliade ; mais il est fort heureux aussi que d'autres nous apprennent pourquoi l'Iliade est si parfaite et si belle ; et cette découverte des principes n'appartient qu'à la philosophie, qui fonde et dirige la critique.

Loin donc de blâmer Aristote d'avoir composé un traité de poétique, il faut l'en remercier ; car, depuis deux mille ans passés, ce traité a fait loi sur presque

tous les points qu'il touche et qu'il a réglés définitivement. Il a beau être inachevé, incomplet; le texte que nous en a transmis une tradition trop peu attentive, a beau être altéré de mille manières, la pensée n'en est pas moins en général éclatante et sûre. Elle se fait jour au travers de ces ruines et de ces ténèbres ; et quand on l'étudie comme elle le mérite, elle apparaît, dans les bornes où elle se renferme, comme le code du bon sens et du bon goût. Aristote n'a pas tout dit certainement ; et depuis lui, l'esprit humain n'a pas laissé que de marcher et de faire de grands progrès ; mais presque tout ce qu'il a dit est incontestable ; et comme la vérité ne change pas, toutes celles qu'il a découvertes et démontrées, sont de nos jours aussi jeunes, aussi belles que de son temps. Voltaire ne se trompait point, en croyant avec Corneille qu'il commentait, et même avec Lessing, son adversaire, que s'écarter des règles d'Aristote, c'était courir grand risque de s'égarer.

Il est possible qu'une telle assertion, surannée et audacieuse tout ensemble, provoque encore plus d'un sourire à l'heure qu'il est. Notre siècle, il y a moins de trente ans, a institué de grandes discussions littéraires, dont le retentissement n'a point encore

tout à fait cessé. Je me garderai bien de ranimer les querelles des romantiques et des classiques, tout en reconnaissant volontiers et en regrettant ce qu'avaient d'honorable et d'élevé ces passions intellectuelles, remplacées par de moins dignes et de moins innocentes. Mais pour tous les juges compétents, la question a été décidée en faveur des règles, qu'attaquaient si violemment des esprits plus téméraires que sensés. On se fiait beaucoup à ses forces, sans avoir assez réfléchi à l'emploi qu'on en devait faire. On voulait marcher par des voies nouvelles ; et l'on n'y rencontrait que des précipices. Les œuvres qu'on tentait étaient monstrueuses, au lieu d'être parfaites ; et elles valaient moins encore, s'il est possible, que le système hautain et vide qui prétendait les inspirer. A bout de faux pas et d'expériences avortées, il a fallu revenir à ces routes qu'on trouvait si monotones et si plates ; il a fallu se soumettre à ce joug qui semblait si lourd et si gênant, parce qu'on ne savait pas le porter ; et les règles sont sorties plus claires et plus fermes de ces conflits, où on les avait tant maltraitées et tant obscurcies.

Naturellement, Aristote n'avait pas été plus épargné que ces règles. Il passait pour en être le père et

le rigide défenseur. Il eut sa part des colères qu'elles excitaient; et son nom, tout vieux qu'il était, fut un des plus souvent invoqués par les deux camps. On le citait en sens contraire, et l'on voulait de part et d'autre s'abriter sous cette grande autorité. Par malheur, on la comprenait fort mal; et l'Aristote de notre temps, dont Corneille, il faut l'avouer, était bien un peu coupable, ne ressemblait guère plus au véritable Aristote que celui de la scholastique. Les trois unités qu'on lui attribuait si gratuitement, pour les lui reprocher ou pour l'en féliciter, n'étaient pas de lui. D'autres principes non moins respectables qu'on lui prêtait encore, ne lui appartenaient pas davantage; et la tradition qui se dénature si vite, sans devenir tout à fait fausse, n'était guère plus fidèle de notre temps qu'elle ne l'avait été dans le Moyen-âge et à la Renaissance. Elle avait inventé des axiômes en poétique, comme elle en inventait jadis en métaphysique et en psychologie. Aristote en était responsable, bien qu'il n'y eût jamais songé et qu'il fût impossible de les découvrir dans ses écrits. De nos jours, on connaît mieux son œuvre, et l'on peut être aisément plus équitable, en même temps qu'on est plus exact. En étudiant directement Aristote, on ne

lui fera dire que ce qu'il a dit. Mais on peut être assuré qu'on l'admirera tout autant. Réduit aux proportions qui sont les siennes, il n'en sera pas moins grand; il ne diminuera point, parce qu'on lui enlèvera quelques théories contestables qui ne sont pas son bien.

En poétique comme en tant d'autres sciences, Aristote a le privilége inouï d'avoir été le plus ancien en date et d'être resté supérieur à tout ce qui l'a suivi. Il paraît bien que c'est lui qui le premier a pensé qu'on pouvait faire des principes de la poésie, dans son ensemble et dans ses genres divers, une théorie régulière et systématique. Il a sans doute trouvé bien des germes dans Platon; mais là, peut-être, moins qu'ailleurs, il a pu faire des emprunts à son maître. Dans les dialogues, Socrate ne juge guère de la poésie que comme en jugent, dans les entretiens de chaque jour, les sociétés même les plus polies et les plus délicates. On ne disserte pas quand on cause; on professe encore moins; car ce serait insupportable; et Socrate a trop de goût pour être jamais pédant. Ainsi, avant Aristote, bien des gens d'esprit avaient émis sur les œuvres des poètes les

opinions les plus justes et les plus graves ; mais personne avant lui n'avait essayé de faire de ces opinions un corps de doctrine, et de les approfondir en remontant jusqu'aux principes sur lesquels elles s'appuient.

A côté d'Aristote, il n'y a que deux noms que la gloire prononce après le sien : c'est Horace et Boileau. Je ne veux les déprécier ni l'un ni l'autre. Ils ont leur grandeur, que je ne nie point, et qu'atteste assez le culte mérité dont ils ne cesseront d'être l'objet. Mais à quelle distance ne sont-ils point d'Aristote ? D'abord, ils n'en sont que les échos, je ne dis pas les imitateurs; et les préceptes qu'ils répètent après lui, en leur donnant plus de grâce, ne viennent pas de leur propre génie. Ils se bornent à les lui emprunter en les ornant d'une forme nouvelle. Leurs vers gracieux ou sensés ont heureusement propagé les règles, en en faisant comme des proverbes littéraires. C'est beaucoup de graver dans la mémoire l'expression concise et forte de la vérité; mais c'est plus encore de découvrir la vérité elle-même et de la mettre dans tout son jour.

L'œuvre d'Horace, moins complète que celle de Boileau, est pourtant préférable. Quoiqu'on ne puisse juger d'une langue morte aussi sûrement que de la

sienne, le style d'Horace paraît non-seulement plus élégant, mais aussi plus propre au sujet qu'il traite. C'est une simple lettre en vers qu'il écrit à des amis; et ce cadre, où il peut se jouer à son gré, lui convient à merveille. Il peut retenir quelque chose de l'abandon platonicien; et la négligence à laquelle il se laisse aller si volontiers, est une parure de plus. Elle voile à demi des contours un peu vagues. Mais Horace n'a pas la prétention d'instruire. Il rappelle dans une épître nonchalante des idées cent fois répétées dans les causeries familières, et il s'est bien gardé de se faire précepteur; les Pisons n'auraient point reconnu leur spirituel ami sous l'austérité d'un pédagogue.

Boileau, en essayant d'être didactique, n'a pas craint d'être plus sévère; il a fait tout un poème en quatre chants. Il est vrai qu'il en donnait six au Lutrin. Son œuvre a l'ordre et la symétrie d'un traité en forme. Après les conseils les plus sages et après l'histoire de la poésie française, il décrit, il étudie presque, chacun des genres, à commencer par l'idylle, l'églogue, l'élégie, l'ode, et à suivre par le sonnet, qu'il vante beaucoup trop, l'épigramme, le rondeau, le madrigal, et la satire. Puis, il s'élève à

des sujets plus hauts, et il traite de la tragédie, du poème épique, de la comédie, pour finir par de nouveaux conseils, que couronnent des flatteries au grand roi sous lequel il vit. On a reproché à Boileau des jugements qui ne sont pas toujours dictés par la justice et le bon goût ; il a méconnu Le Tasse et Quinault; il oublie La Fontaine avec la fable [1]. On peut lui reprocher avec non moins de raison des vers trop peu châtiés, et plus d'une expression vulgaire.

Mais à quoi bon s'arrêter à ces critiques de détail ? Bien qu'on ait parlé plus d'une fois des trois Poétiques [2], il n'y a véritablement qu'une Poétique qui mérite ce nom : c'est celle d'Aristote. Les deux autres doivent trouver une place dans l'histoire de la poésie ; elles n'en ont pas dans l'histoire de la science et de la philosophie. Aristote seul est un maître et un guide pour quiconque veut pénétrer dans ces questions difficiles et charmantes.

(1) Boileau répare cet oubli, du moins en partie, dans sa lettre de réconciliation à Charles Perrault; mais il y semble encore mettre La Fontaine sur la ligne de Voiture et de Sarazin.

(2) Parfois même, on parle de quatre, en y joignant celle de Vida.

Suivons le donc pas à pas et voyons ce qu'il nous enseigne. Nous sommes bien sûrs à l'avance que nous n'aurons point à regretter de nous être mis à son école; car il est poète aussi, en même temps qu'il est philosophe.

Aristote se proposait, ainsi qu'il l'annonce dès les premières lignes de son ouvrage, de s'occuper de la poésie en général, et il comptait surtout traiter des trois genres principaux : la tragédie, le poème épique et la comédie, sans oublier quelques genres secondaires, et notamment le dithyrambe. Dans sa Poétique, telle qu'elle nous est parvenue, il n'est question que de la tragédie et du poème épique. La théorie de la comédie ne s'y trouve pas, soit que l'auteur ne l'ait point faite, en dépit de son dessein formellement exprimé, soit que le temps ne l'ait pas laissée arriver jusqu'à nous, ce qui semble plus probable. Il faut se résigner à cette perte, qui forme une lacune fâcheuse dans l'ensemble des théories.

Les généralités par lesquelles débute Aristote, sont assez brèves; mais elles sont justes et profondes. A ses yeux, la poésie, ou l'art en général, est une imitation, comme le lui avait appris Platon, son

maître [1]. Il n'a pas dit, non plus que lui, que l'imitation est le principe de l'art, théorie fausse, comme on l'a mille fois démontré. Mais il est très-vrai que l'art sous presque toutes ses formes, est essentiellement imitateur. Sans doute, l'artiste qui se bornerait à reproduire la nature, méconnaîtrait le but qu'il poursuit, et ses calques serviles n'atteindraient jamais à cette perfection qu'il recherche et qu'il manquerait nécessairement sur cette voie. Mais tout en s'abstenant de copier la nature, il faut toujours qu'il lui emprunte les êtres ou les sentiments qu'il rend. Ce sont des êtres humains que la tragédie et la comédie mettent en jeu; le poème épique n'a pas d'autres éléments. La peinture, la sculpture reproduisent l'homme ou d'autres êtres naturels. La musique n'excite en nous que des sensations déjà connues, et des passions qu'elle n'invente point. Mais comme ces êtres quels qu'ils soient, et ces sentiments, sont dans la nature, avant que l'art ne les combine à son tour sous les conditions qui lui sont propres, on peut dire avec raison que l'art est imi-

(1) Platon, *République*, livre III, p. 143, traduction de M. V. Cousin.

tateur. Ce n'est pas un motif pour le proscrire, comme l'a fait quelquefois Platon, avec une sévérité qui peut sembler excessive. L'art ne ment pas, parce que ses œuvres ne sont que des reflets de la nature. A sa manière, il est aussi vrai qu'elle; et le blâmer parce qu'il a une autre vie, c'est exagérer l'amour de la vérité, qui n'a pas besoin de tant de rigueur. L'art apporte dans ses imitations la part de l'homme; et cette part est supérieure à celle de la nature même. L'homme vaut mieux incomparablement que tout ce qui l'entoure; et la nature a beau être riche, puissante, infinie, le peu qu'il met de lui dans ses œuvres la surpasse de bien loin.

A cette condition inévitable de l'art, Aristote voit deux motifs. L'homme est instinctivement poussé à l'imitation. Il imite dès sa plus tendre enfance; et ce privilége qui le distingue de tous les autres animaux, fait aussi qu'il est le seul susceptible d'éducation et de perfectionnement. A ce premier motif, s'en joint un second. Non-seulement l'homme est porté spontanément à imiter; mais en outre l'imitation lui plaît. Elle reproduit les choses; mais elles les embellit en les transformant. Les originaux peuvent être hideux; la copie ne nous en plait pas moins.

Dans la réalité, un cadavre nous fait horreur; sur un tableau, il peut même nous agréer si la peinture est belle. Ainsi, besoin naturel d'imiter, plaisir que l'imitation provoque toujours, en répondant à la curiosité de l'esprit humain, telles sont les deux sources de la poésie. Elle ne consista d'abord que dans des improvisations irrésistibles, auxquelles cédaient les natures les mieux douées et les plus sensibles. Mais bientôt elle se divisa, suivant le caractère et les inspirations des poètes. Les esprits les plus élevés et les plus nobles n'exprimèrent que des sentiments graves comme eux; les esprits vulgaires tournèrent à la satire et au comique. De là, la tragédie avec l'épopée, d'un côté; et de l'autre, la comédie. L'épopée et la tragédie ne peuvent se passer de l'héroïque. La comédie s'attache exclusivement au vice, pourvu qu'il soit encore plus ridicule qu'odieux; elle le blâme moins qu'elle ne se moque de lui; et si ses traits étaient par trop amers et par trop cruels, tout en restant justes, elle sortirait de son domaine, et deviendrait plus sérieuse qu'il ne lui appartient. Il s'est trouvé des génies qui ont été assez vastes et assez souples pour réunir les deux genres. Homère, qui, dans l'héroïque et le grand, reste le premier et le plus beau des modèles, a

aussi frayé la route au genre comique. Son Margitès, que lisait Aristote, et que nous ne connaissons que par de rares fragments, a été la source de la comédie, comme l'Iliade a donné naissance à la tragédie. Le père du poème épique a été également le père du drame, et « il a eu la gloire de découvrir les véri- « tables conditions de la comédie, en l'appelant non « point à blâmer directement le vice, mais à le « tourner en ridicule. »

Après ces considérations générales et quelques détails concis, mais très-précieux, sur les origines de la tragédie et de la comédie, Aristote en arrive à la théorie de la tragédie, la principale de toute sa Poétique.

Mais d'abord écartons une erreur trop répandue : Aristote n'a jamais parlé des trois fameuses unités, comme je l'ai déjà dit. Loin de les prescrire impérieusement, ainsi qu'on le croit, il ne les a pas connues ; et selon toute apparence, s'il y avait pensé, il n'y aurait attaché aucune importance, du moins à deux d'entre elles [1]. On ne trouverait pas dans sa

(1) Corneille, dans son troisième Discours sur le poème dra-

Poétique la plus légère allusion à l'unité de lieu, que le théâtre grec n'a jamais observée, et dont il ne paraît pas s'être beaucoup inquiété.

Quant à la seconde des unités, l'unité de temps, voici non pas ce qu'en dit Aristote, car il ne sait point ce qu'elle est, mais ce qui a pu donner lieu à cette méprise. En comparant l'épopée et la tragédie, il s'occupe de leurs rapports et de leurs différences, et il ajoute : « Elles diffèrent en outre « par l'étendue. La tragédie s'efforce, autant que « possible, de se renfermer dans une seule révolution « du soleil, ou du moins de très-peu sortir de ces « limites. L'épopée, au contraire, n'a pas de limite « de temps ; et c'est là une différence essentielle, « quoique dans le principe on se donnât cette faci- « lité pour la tragédie aussi bien que pour l'épopée. » Voilà tout ce que dit le philosophe ; et il y a très-loin de cette simple remarque, quoi qu'en ait pensé Corneille, à un précepte et à une loi formelle. La tragédie grecque, après s'être donné une liberté, dont

matique reconnaît que, pour l'unité de lieu, il n'en trouve aucun précepte ni dans Aristote ni dans Horace. Mais il croit qu'Aristote prescrit l'unité de temps ; en quoi il se trompe.

elle vit sans doute bientôt les abus, revint à des pratiques plus sévères et plus sensées. Aristote le constate ; mais il ne dit point que le sujet du drame tragique doit nécessairement n'embrasser qu'un seul jour ; il n'en fait point une règle qu'il impose aux auteurs, et surtout il ne croit pas qu'il n'y ait de drame qu'à cette condition. Il est bon qu'on sache qu'Aristote n'est pour rien dans ce code, qu'il n'a jamais promulgué, bien que la vraisemblance et le goût se réunissent pour le recommander. Il est bon aussi que les novateurs apprennent que, si la tragédie grecque s'est rapprochée de l'unité de temps, sans s'y astreindre étroitement, ce n'est ni timidité, ni ignorance ; c'est uniquement sagesse. Après des chutes probablement très-nombreuses, elle en est revenue à des voies plus sûres ; elle s'est instruite par l'expérience, sans que d'ailleurs son exemple dût profiter à d'autres [1].

(1) Il faut lire, sur cette question des unités, tant débattue de nos jours, la dissertation spirituelle et instructive d'Andrieux, à propos d'une nouvelle édition du Théâtre des Grecs, du P. Brumoy. (*Revue encyclopédique*, tome XXI, pages 77, 327 et 569, et tome XXII, pages 89 et 361.) Andrieux a parfaitement démontré qu'Aristote n'avait point établi les trois unités, et que l'abbé d'Aubignac, à peu près seul, en était responsable.

Voici la définition qu'Aristote donne de la tragédie. Définir la tragédie est un soin qu'on peut trouver aujourd'hui superflu, parce que le mot simple de Tragédie est pour nous assez clair et assez connu ; du temps d'Aristote, la chose était plus nouvelle ; et ce n'était pas peine perdue que de la définir pour la faire mieux comprendre :

« La tragédie est l'imitation, dit-il, de quelque « action sérieuse et noble, imitation complète, ayant « son juste développement, dans un style relevé par « tous les agréments, qui, séparément selon leur « espèce, se distribuent dans les diverses parties ; « sous forme de drame et non de récit ; et arrivant, « tout en excitant la pitié et la terreur, à purifier en « nous ces deux sentiments. »

Puis, Aristote ajoute, dans des considérations qui s'adressent plus à son temps qu'au nôtre :

« Quand je parle d'un Style relevé d'agréments, « j'entends celui qui réunit le rhythme, l'harmonie « et le chant ; et quand j'ajoute : Séparément selon « leur espèce, j'entends que certaines parties n'ont « que des vers, et que les autres se complètent aussi « par le chant et par la musique. »

Chez nous, la tragédie a dès longtemps renoncé à se compléter par la musique et le chant. C'est pour elle une exception heureuse, que n'ont point consacrée même Esther et Athalie, sans compter l'Œdipe de Voltaire ; ce n'est pas un usage comme en Grèce ; et pour que la tragédie pût aujourd'hui employer à son œuvre la musique et le chant d'une manière convenable, il faudrait dans l'art du poète je ne sais quelle habileté et quelle audace, que la nature peut-être ne réunira jamais en un seul génie. Il serait difficile de dire si la tragédie y perd ou si elle y gagne ; mais pour nous, elle s'est tout-à-fait séparée de la musique, et il est probable que le divorce sera perpétuel.

Je reviens à la définition d'Aristote, qui me semble excellente, et qu'il ne serait point aisé de remplacer par une meilleure. Elle a été l'objet d'une multitude de commentaires et de discussions. Je ne prétends pas les renouveler, et je ne m'arrête qu'à un seul point qui me paraît essentiel. « La tragédie doit arriver, « dit Aristote, en excitant en nous la pitié et la « terreur, à purifier ces deux sentiments. » Cette théorie me semble aussi juste qu'elle est claire; mais

on l'a tant obscurcie, en général, qu'il est nécessaire d'y insister [1].

Lessing, qui admire Aristote plus encore que ne l'admire Corneille, s'il est possible, et qui l'explique profondément, veut qu'on dise, dans ce passage : La crainte, au lieu de la terreur; il s'appuie, pour faire adopter cette variante, sur un passage de la Rhétorique, prétendant, d'après un principe excellent de critique, commenter l'auteur par l'auteur lui-même. Je n'attache aucune importance à cette distinction de mots trop subtile, et trouvant cette formule consacrée par la tradition habituelle : « la pitié et la terreur, » je la garde, parce qu'elle me semble très-bonne. Suivant Lessing, la crainte, quand on l'éprouve, suppose qu'on fait sur soi-même un retour, que la terreur ne permet point. Corneille pourrait bien être du même avis, puisqu'il dit partout : La crainte, et qu'il ne parle jamais de la terreur.

Mais qu'a voulu dire Aristote? Comment la tragédie, en excitant la pitié et la terreur, purifie-t-elle en nous ces deux sentiments, ces deux passions?

(1) Corneille, dans les trois admirables Discours sur le poème dramatique, avec les Observations de Voltaire.

Voltaire n'hésite pas, et dans sa *Dissertation sur l'Electre de Sophocle* [1], si érudite pour lui et souvent si sage, il soutient, après bien d'autres, que corriger les mœurs était chez les Grecs le but principal du théâtre. Selon Voltaire, la crainte épurée, corrigée, nous apprend à supporter avec plus de courage les maux de la vie; la pitié épurée nous apprend à ne plaindre que les innocents. Je ne puis pas être en ceci de l'opinion de Voltaire, et je crois qu'il prête à la muse grecque des intentions qu'elle n'a jamais eues. Sans doute, la tragédie a pu avoir ce résultat de corriger certaines passions et de donner aux auditeurs, du moins pour quelques instants, des idées plus vraies et plus nobles des choses de la vie, un peu plus de fierté dans les malheurs, et une mâle sympathie pour la vertu souffrante. Mais il ne me semble pas que ce soit là le but véritable de la tragédie grecque, ni même de la tragédie en général. Elle eût cessé d'être aussi belle, si elle se fût efforcée

(1) *Dissertation sur l'Electre de Sophocle*, Œuvres de Voltaire, tome VI, page 268, édition Beuchot. Cette dissertation, où Voltaire rend un si juste hommage au génie de Sophocle, est de 1757; elle parut d'abord sous le pseudonyme de Dumolard.

d'être aussi instructive. Ce n'est pas une leçon qu'on vient chercher au théâtre ; c'est un plaisir, comme l'a si bien dit Aristote, et comme le répète Corneille, qui modestement se croit le droit de parler et de « hasarder quelque chose sur cinquante ans de travail « pour la scène. » Ce plaisir délicat et sérieux peut bien avoir des conséquences morales; mais ces conséquences, tout excellentes qu'elles sont, ne peuvent être l'objet de l'art; et le poète ne doit pas se confondre avec le moraliste.

Il ne faut donc pas chercher si loin la pensée d'Aristote. Quand il demande que la tragédie épure la pitié et la terreur en nous, il veut dire simplement que ces deux passions, ressenties par l'auditeur intelligent d'une œuvre bien faite, ne doivent rien avoir de cette amertume et de cette angoisse qu'elles ont dans la réalité. Ainsi, l'on est ému de terreur et de pitié quand Oreste, la hache à la main, entre dans le palais, et que Clytemnestre, sa mère, implore à grands cris et vainement son implacable fils. Mais cette pitié et cette terreur, toutes sincères qu'elles sont, sous l'empire de la poésie, ne sont rien en comparaison de l'émotion affreuse dont nous serions déchirés, si nous voyions réellement une mère lutter

contre son fils dénaturé qui l'égorgerait. De quelle horreur ne serions-nous pas saisis? Au contraire, la terreur et la pitié que nous éprouvons au théâtre sont un plaisir délicieux et raffiné. La représentation dramatique, la fiction du poète les a épurées. Nous sommes encore vivement remués; mais c'est un bonheur au lieu d'être une souffrance. Dans ces limites, la pensée d'Aristote est aussi vraie qu'elle est simple; il mesure, avec la justesse habituelle de son coup d'œil, l'intervalle qui sépare la tragédie, et la réalité, qu'elle reproduit. Dira-t-on que c'est restreindre dans des bornes trop étroites la pensée du philosophe? Je ne le crois pas; et voici les raisons sur lesquelles je m'appuie.

D'abord, il faut bien reconnaître avec Corneille [1] qu'Aristote n'a jamais prononcé ce mot: Utilité, en parlant de la tragédie, et qu'il a toujours parlé du seul plaisir des spectateurs. La théorie, que nous discutons ici et dont la vérité nous semble douteuse, n'est donc pas d'Aristote; elle est de ses commen-

(1) Corneille, Premier Discours sur le poème dramatique, édition de 1830, tome I, page 42.

tateurs ; ils la font sortir tout entière de la phrase fort concise que nous avons citée plus haut, et qui peut fournir matière à des interprétations diverses. Mais la tradition, exacte ou erronée, était assez répandue pour que Corneille, tout en constatant le silence du philosophe, crût devoir étudier la théorie qu'on lui prête, et qu'il finit par traiter comme si elle venait réellement de lui : « Ainsi, dit notre grand « tragique [1], la pitié embrasse l'intérêt de la per- « sonne que nous voyons souffrir ; la crainte qui la « suit, regarde le nôtre ; et ce passage seul nous « donne assez d'ouverture pour trouver la manière « dont se fait la purgation des passions dans la tra- « gédie. La pitié d'un malheur où nous voyons « tomber nos semblables, nous porte à la crainte « d'un pareil pour nous ; cette crainte, au désir de « l'éviter ; et ce désir, à purger, modérer, rectifier, « et même déraciner en nous la passion qui plonge « à nos yeux dans ce malheur les personnes que nous « plaignons, par cette raison commune, mais natu- « relle et indubitable, que pour éviter l'effet, il faut

(1) Second Discours, *id. ibid.*, tome II, pages 2 et suiv.

« retrancher la cause. » Cette explication admise, Corneille essaie de la vérifier; et prenant les deux exemples d'Œdipe et de Thyeste, il avoue avec franchise qu'il ne les comprend pas, et qu'il ne peut découvrir quelle passion ces exemples nous donnent à purger. Il va même plus loin, et ce doute qu'il ressent à propos de Thyeste et d'Œdipe, il ne l'éprouve pas moins à l'égard de Rodrigue et de Chimène, dans sa propre pièce du Cid.

Corneille se tire de cet embarras avec sa candeur habituelle, et par un aveu qui au fond tranche toute difficulté : « Leur malheur fait pitié, dit-il, en parlant « de ces nobles amants ; cela est constant, et il en a « coûté assez de larmes aux spectateurs pour ne le « point contester. Cette pitié doit nous donner une « crainte de tomber dans un pareil malheur, et « purger en nous ce trop d'amour qui cause leur « infortune et nous les fait plaindre. Mais je ne sais « si elle nous la donne et si elle le purge, et j'ai bien « peur que le raisonnement d'Aristote sur ce point « ne soit qu'une belle idée qui n'ait jamais son effet « dans la vérité. » Puis, Corneille ajoute un trait décisif qu'il tire de sa propre expérience et de la conscience même des spectateurs : « Je m'en rap-

« porte, dit-il, à ceux qui ont vu les représentations ; « ils peuvent en demander compte au secret de leur « cœur, et repasser sur ce qui les a touchés au théâtre « pour reconnaître s'ils en sont venus par là jusqu'à « cette crainte réfléchie, et si elle a rectifié en eux la « passion qui a causé la disgrâce qu'ils ont plainte. » On peut en toute franchise répondre que non ; et il n'en faut pas davantage pour condamner la théorie qui voudrait faire du théâtre une école de morale. Aristote ne l'a pas dit ; Corneille ne croit pas que cette théorie se vérifie jamais sur l'âme des spectateurs ; et il suffit de s'interroger soi-même, en sortant des pièces les plus sublimes de Corneille, pour affirmer qu'il n'en est rien absolument. La tragédie charme, et grandit même, pour l'instant, bien des cœurs ; elle n'en corrige aucun. Tout le monde voudrait être Rodrigue et Chimène au prix des malheurs qu'ils endurent ; on envierait le supplice de Polyeucte, ou la douleur de Pauline, loin de les redouter.

Ainsi, l'utilité morale de la tragédie, dans le sens qu'on attribue à la phrase d'Aristote, n'est probablement qu'une erreur. Mais cette erreur, Aristote ne l'a pas commise ; et ce sont ses commentateurs, plus ou moins habiles, qui l'en gratifient. Pour nous,

essayons de pénétrer un peu plus avant dans la vraie pensée du philosophe.

Dans la Politique, Aristote traite, à propos de l'éducation, du pouvoir de la musique ; et renvoyant, pour des développements plus étendus, à la Poétique, qui ne les a pas, il trouve à la musique plusieurs genres d'utilité, et entre autres l'utilité de purifier les âmes. Pour caractériser cette action morale de la musique, il se sert de la même expression qu'il emploie pour la poésie ; et de part et d'autre, c'est une purification. « Les impressions que quelques âmes, dit-il, éprou« vent si puissamment, sont senties par tous les « hommes, bien qu'à des degrés divers ; tous, sans « exception, sont portés par la musique à la pitié, à « la crainte, à l'enthousiasme. Quelques personnes « cèdent plus facilement que d'autres à ces impres« sions ; et l'on peut voir comment, après avoir « écouté une musique qui leur a bouleversé l'âme, « elles se calment tout à coup en entendant les chants « sacrés. C'est pour elles une sorte de guérison et de « purification morale. Chaque auditeur est remué « selon que ces sensations ont plus ou moins agi sur « lui ; mais tous bien certainement ont subi une « sorte de purification, et se sentent allégés par le

« plaisir qu'ils éprouvent [1]. » On le voit donc : dans la pensée d'Aristote, la musique purifie comme la tragédie ; et pour lui, selon toute apparence, l'art du poète ne va pas plus loin sous ce rapport que l'art du musicien. L'un et l'autre épurent en nous des passions qu'ils rendent plus délicates et plus douces ; ils peuvent, dans une certaine mesure, contribuer à l'éducation ; mais ces arts ne sont pas plus l'un que l'autre un apprentissage de vertu.

J'ajoute que l'interprétation que je donne ici de cette théorie fameuse s'accorde pleinement avec cette autre théorie d'Aristote, dont j'aurai bientôt à parler, sur le spectacle, et sur la part restreinte qu'il faut faire aux yeux dans l'art dramatique.

Je poursuis.

Après avoir défini la tragédie, Aristote reconnaît dans toute œuvre tragique, sans aucune exception, six éléments essentiels, qui sont : le spectacle, les caractères ou les mœurs, la fable ou l'action, le style, la musique et les pensées. Il attache une importance immense à l'action, et c'est dans l'action qu'il fait

(1) Aristote, *Politique*, livre V (8), chapitre 7, § 5, de ma traduction, 2e édition ; tome II, page 165, de la première édition.

consister l'essence même de la tragédie. En imitant les hommes, il faut de toute nécessité que l'art imite leur activité, leur vie, leur bonheur et leur infortune. C'est même de là que l'art dramatique tire le nom qu'il porte; et si les personnages qu'il représente n'agissaient pas, il n'y aurait plus de drame. L'action est donc la fin propre, et comme l'âme, de la tragédie; sans action, pas de tragédie possible, tandis qu'il peut encore y avoir tragédie sans caractères ni mœurs, et même sans style ni spectacle. L'action est à la tragédie ce que le dessin est à la peinture. Les plus belles phrases du monde mises à la suite les unes des autres, sans une action qui les motive et les fasse vivre, ne sont pas plus une tragédie, que les plus belles couleurs étalées pêle-mêle sur la toile ne forment un tableau. Aristote ne croit pas pouvoir trop insister sur cette nécessité de l'action dans le drame. Il y avait, à ce qu'il paraît, de son temps, bien des auteurs de tragédies qui se bornaient à des déclamations de rhétorique, et qui s'imaginaient avoir ainsi fait œuvre de drame. Le philosophe leur donne des conseils, que sans doute on n'écoutait pas plus alors qu'on ne les écouterait aujourd'hui.

Après l'action, il classe par ordre les mœurs ou

caractères, puis les pensées, le style, la mélopée, et en dernier lieu le spectacle, qui est le moyen le plus éloigné de l'art et de la poésie.

Comme, dans la nature, tout être, quel qu'il soit, est soumis à certaines dimensions qui le rendent perceptible à nos sens, car il leur échapperait s'il était ou trop petit ou trop grand ; de même, selon Aristote, la tragédie doit avoir une certaine étendue qui n'a rien d'arbitraire, non plus que les lois de la beauté en toutes choses. Donner en ceci une mesure précise est impossible ; mais d'une manière générale, on peut dire que les fictions de la poésie ne doivent avoir qu'un développement que la mémoire puisse aisément embrasser, de même que, pour les corps de la nature, pour les animaux, il faut qu'on puisse les saisir d'un coup d'œil. Une tragédie n'est jamais trop longue tant qu'elle ne cesse pas d'être parfaitement claire ; et si l'on voulait risquer ici une formule absolue, on ajouterait que la durée véritable pour la tragédie est celle où, d'après la succession vraisemblable ou nécessaire des événements, les personnages ont tout le temps de passer du malheur au bonheur ; ou à l'inverse, du bonheur au malheur.

A mon sens, ce sont là des règles bien sages et bien

pratiques, relativement à la durée de l'action dramatique. En voici de tout autrement importantes.

Quelle que soit l'étendue de l'action, restreinte ou vaste, Aristote veut que toujours cette action soit une, de même qu'il faut qu'elle soit toujours complète. Des auteurs peu habiles se figurent qu'ils ont mis de l'unité dans leur œuvre parce qu'ils n'ont qu'un héros, Hercule, Thésée ou tel autre. C'est une erreur manifeste. Un homme seul peut faire une foule d'actions dont l'ensemble n'a pas la moindre unité, de même qu'une foule de personnages peuvent concourir à une action qui n'en restera pas moins une, pour être faite en commun. Aristote déclare que c'est Homère qui est, à cet égard comme à tant d'autres, le modèle incomparable. Dans son Odyssée, est-ce qu'il a raconté la vie entière d'Ulysse ? Et dans son Iliade, est-ce qu'il a raconté la guerre entière de Troie? Il s'en est bien gardé; et l'unité résulte, pour ces deux poèmes admirables, de ce qu'il s'est borné, ici au retour d'Ulysse, et là, à la colère d'Achille. Telle est la véritable unité; et quiconque ne la comprendra point ainsi, est sûr de se perdre dans des œuvres confuses et sans intérêt. Autre condition non moins indispensables de l'unité d'action. Il faut que

« toutes les parties du drame soient organisées de « telle sorte qu'on ne puisse en retrancher ni même « en déplacer une seule, sans que l'ensemble tout « entier n'en soit affecté et bouleversé de fond en « comble. Car il faut que les auteurs le sachent : toute « scène, tout épisode qui peut indifféremment figu- « rer ou ne pas figurer dans l'œuvre, sans y apporter « aucune modification, est un hors-d'œuvre qu'il « faut proscrire, et qui ne doit point faire partie de « l'ensemble. »

Aristote remarque très-justement que l'unité de l'action n'empêche pas du tout que cette action ne soit très-variée. Il faut, avec lui, distinguer entre l'unité et la simplicité. Une action qui se développerait avec une seule nuance, et qui, par exemple, se bornerait à exposer, sans aucune alternative, soit le bonheur inaltérable des personnages, soit leur malheur invincible, pourrait être monotone, et peut-être n'échapperait-elle pas à l'ennui. De plus, elle serait peu d'accord avec la vérité des choses. La vie n'est pas si uniforme, et elle est mêlée constamment des incidents les plus divers. Le drame, qui l'imite, doit être changeant comme elle. Il n'y faut pas des épisodes qui risquent trop de briser l'unité, et qu'il

est toujours si difficile de rattacher avec vraisemblance au sujet principal. Mais il faut des péripéties, c'est-à-dire, des changements de situation. Si les personnages ont été fortunés jusque-là, il faut qu'ils tombent dans l'adversité. Si, au contraire, on les a faits malheureux, il faut qu'ils passent au bonheur. Mais il est toujours bien entendu, pour Aristote, « que ces moyens de diversifier le drame et de l'em- « bellir doivent sortir du fond même de la fable, et « qu'ils doivent être la suite vraisemblable ou néces- « saire de tous les développements antérieurs ; car il « y a grande différence, ajoute le philosophe, qu'in- « pire une science consommée, il y a grande diffé- « rence à ce que telles choses viennent par suite de « telles autres choses, ou seulement à leur suite. » Dans ce dernier cas, c'est une simple juxta-position de faits qui se succèdent sans lien entre eux, et qui, par conséquent, n'excitent aucun intérêt ; dans l'autre cas, ce sont des rapports de cause à effet, qui enchaînent puissamment les évènements les uns aux autres, et provoquent l'attention avec la sympathie du spectateur.

A côté de la péripétie, Aristote place, comme un moyen au moins aussi sûr de varier l'action, la

reconnaissance, dont il distingue quatre espèces. Je m'arrête peu à cette théorie, parce que la reconnaissance, qui était un ressort si fréquent dans la tragédie grecque est rarement d'usage dans la nôtre ; et les règles que donne Aristote sur ce point ne nous sont guère applicables. La reconnaissance s'alliait d'ailleurs fort bien à la péripétie, qu'elle amenait presque nécessairement avec elle, comme le prouve l'Œdipe-Roi, qui est peut-être le chef-d'œuvre du théâtre grec.

Je ne crois pas non plus devoir suivre Aristote dans sa théorie des divisions principales de la tragédie, que Corneille appelle, d'un terme plus concis qu'il n'est clair : « les parties de quantité du drame. » Le prologue, l'épisode, l'exode et le chœur ne sont plus de mise chez nous ; et il serait peu utile de s'y arrêter. Corneille a dit sur ce sujet à peu près tout ce qu'il est nécessaire d'en dire ; et il a rapproché, avec une très-juste mesure, ces parties essentielles du drame grec, de celles qui composent les cinq actes de nos tragédies.

Une distinction, qui nous touche parce qu'elle est indispensable dans toute œuvre dramatique, c'est celle que fait Aristote entre le nœud ou intrigue de

la pièce et le dénouement. Le nœud de la fable se compose et d'une partie de l'action et des faits antérieurs qui l'ont rendue possible ; le dénouement comprend toute cette partie du drame où les personnages passent de la prospérité au malheur, et où se prépare la catastrophe qui le termine. Règle capitale : le dénouement doit toujours sortir de la pièce elle-même. Il ne doit jamais venir d'un ressort extérieur, ou, comme s'exprime Aristote, « d'une machine. » Il est par trop commode de faire intervenir un Dieu, ou quelque puissance extraordinaire et surhumaine ; et comme la tragédie ne doit être qu'une imitation, on cesse de s'intéresser à des faits qui sont absolument en dehors de ceux que l'on voit dans la vie. Si l'on doit recourir nécessairement à quelque invraisemblance, il faut toujours la supposer antérieure ou postérieure au drame. Dans l'action même, on ne doit jamais rien admettre qui puisse choquer la raison.

Pour que la tragédie produise tout l'effet qui lui est propre, il convient que le dénouement soit malheureux ; car c'est sur les sentiments de la pitié et de la terreur qu'elle doit laisser le spectateur encore tout ému. Les dénouements heureux appartiennent

plutôt à la comédie, qui prend les choses moins sérieusement. Mais la muse tragique est plus sévère, et les catastrophes les plus lamentables n'ont rien qui l'effraie. C'est en terminant par des malheurs presque toutes ses pièces qu'Euripide a mérité la gloire d'être appelé « le plus tragique des poètes ; » ce qui ne veut pas dire le plus parfait.

Mais il faut prendre bien garde à la manière dont on prépare ce dénouement, qui doit émouvoir le spectateur et non pas le révolter. Le spectateur peut sortir du théâtre, touché d'une tristesse passagère qui a son charme ; il ne doit pas s'en aller pénétré d'une indignation qui, pour être courte, serait encore assez pénible. On doit donc porter toute son attention sur la nature de la catastrophe finale qui frappe les personnages.

Si la vertu complète, irréprochable, passe du bonheur à l'infortune, c'est une révoltante iniquité ; il n'y a là ni pitié ni terreur, et c'est purement odieux. Si le crime passe du malheur au bonheur, c'est tout ce qu'il y a de moins tragique au monde ; car tout manque à cette donnée, qui non-seulement n'excite ni la terreur ni la pitié, mais qui de plus soulève la conscience humaine et repousse

toute sympathie. Mais par un excès contraire, il ne faut pas davantage que ce soit un abominable scélérat qui tombe de la prospérité dans une infortune méritée ; car si le châtiment satisfait alors au sentiment général de la justice, l'émotion n'y trouve pas son compte. L'auditeur reste froid, parce qu'un misérable, couvert de forfaits, ne peut inspirer aucun intérêt. On n'en a pas la moindre pitié, quels que soient les maux qui l'accablent, et l'on se reprocherait comme une faiblesse de trembler pour son sort. Reste donc à prendre son personnage entre les deux extrêmes. Il ne sera ni complétement vertueux, ni complétement coupable. S'il tombe dans le malheur, ce n'est ni par un vice, ni par un crime ; ce sera par une simple faute, qui d'ailleurs peut être plus ou moins grande, mais qui ne mérite pas que nous en détournions notre miséricorde.

Comme déjà cette pitié sérieuse est tout acquise à quelques infortunes illustres, que la tradition ou l'histoire ont consacrées, c'est à ces infortunes connues du monde entier que le poète, s'il suit les conseils d'Aristote, fera bien de s'adresser : Œdipe, Oreste, Mérope, Alcméon, Méléagre, qui tous ont commis ou souffert des choses terribles, sans être

indignes de notre pitié. Jadis les poètes prenaient pour sujets les premières fables venues; ou ils les inventaient eux-mêmes. Aujourd'hui, mieux inspirés, ils ont rétréci le cercle où ils choisissent, et ils se bornent à quelques grandes races. D'abord, ces conditions sociales, si glorieuses et si élevées, prêtent d'autant mieux aux catastrophes attendrissantes. On tombe plus douloureusement, lorsque l'on tombe de si haut. Puis, l'art dramatique étant une imitation, on retrouve avec plus de plaisir les personnages que l'on connaît déjà, comme dans un portrait bien peint on se plaît à retrouver la ressemblance d'une personne connue et aimée. Il est vrai que le poète est renfermé par là dans des limites assez étroites. Mais tout en restant fidèle aux traits principaux de la tradition, qu'il ne peut changer, il est toujours libre de modifier une foule de détails dans les caractères des personnages et même dans la marche de l'action. Le poète n'est pas libre de faire qu'Oreste épargne Clytemnestre; mais il peut à son gré lui prêter, ainsi qu'à Electre, tous les sentiments qu'il veut, et les faire l'un et l'autre plus ou moins odieux, dans le meurtre sacré qu'ils méditent et qu'ils accomplissent. En rendant la mère et

l'épouse plus coupable, il peut faire que les enfants, qui l'immolent, le soient un peu moins ; et alors le jugement de Minerve, qui absout le parricide, est déjà porté en partie par la conscience même du spectateur.

Cet exemple, choisi par le philosophe entre cent autres, montre bien quelles doivent être les sources véritables de la terreur et de la pitié tragiques. Qu'un ennemi tue son ennemi, il n'y a rien là que d'assez simple. On ne s'émeut pas à ce spectacle vulgaire. Que des personnes indifférentes les unes aux autres, et sans aucun rapport de parenté ou d'affection, se combattent et s'entre-détruisent ; la catastrophe peut être affreuse, mais elle n'émeut encore que médiocrement. Mais quand, au contraire, les personnages qui luttent et s'égorgent, sont unis par les liens les plus étroits, qui devraient être les plus tendres ; par exemple, quand c'est un frère qui tue ou doit tuer son frère, un fils son père, ou une mère son fils, ou un fils sa mère, voilà les situations qu'on doit rechercher. Elles sont éminemment tragiques ; et il faut que le poète ait la main bien malheureuse pour ne pas savoir en tirer parti.

Il convient d'ailleurs que l'art adoucisse par ses

habiles délicatesses tout ce qu'il y a d'affreux dans ces collisions inhumaines et sacriléges.

L'art a bien des ressources. On peut feindre d'abord que les personnages ignorent toute l'atrocité des actions qu'ils sont près de commettre, et qu'ils la découvrent avant d'agir. Si l'horrible Médée a pleine conscience de ce qu'elle fait, et si elle égorge ses enfants avec le plus noir sang-froid, Œdipe, quand il tue son père, ne sait point les liens qui l'unissent à sa victime, de même qu'il ignore les liens bien plus saints encore qui l'unissent à sa femme. Sophocle a mieux compris qu'Euripide, du moins en ce point, les conditions véritables de la tragédie. L'Œdipe de l'un est beaucoup plus intéressant que la Médée de l'autre. On peut feindre encore que le personnage a pleine connaissance de ce qu'il va faire, et que sur le point de frapper, il s'avoue toute l'infamie de son attentat, et qu'il cède au remords qui le déchire et l'arrête. C'est un moyen peu tragique, parce qu'alors il n'y a pas de catastrophe. Le complot est odieux pendant qu'on le médite, et il n'aboutit pas à l'action. Aristote trouve donc que c'est là un défaut qu'on peut critiquer dans l'Antigone de Sophocle, où Hémon se résout à tuer

Créon, et n'ose point accomplir son dessein. Le moyen le plus tragique, sans comparaison, c'est de faire que le personnage agisse pleinement et en toute sécurité de conscience, sans savoir quel crime énorme il commet ; et qu'il reconnaisse ensuite l'épouvantable horreur de sa faute, si ce n'est de son forfait. Alors, on plaint le coupable et l'on gémit avec lui de son infortune.

Telles sont, suivant Aristote, les sources véritables de la terreur et de la pitié dramatiques. L'art les avoue ; et quand il sait y puiser avec abondance et discernement, il est aussi parfait qu'il peut être. Mais il est des auteurs, et c'est le plus grand nombre, qui ne savent point manier ces ressorts délicats. Ils préfèrent s'adresser au spectacle, et c'est par les yeux qu'ils prétendent arriver jusqu'aux cœurs. Aristote est très-sévère pour ces moyens grossiers et vulgaires; car c'est là une preuve d'inhabileté complète. Quand l'action est bien choisie, et que la fable est bien tissue, on n'a pas même besoin de voir les choses sur le théâtre pour frissonner et s'attendrir. N'est-ce pas là ce qu'on éprouve, rien qu'à entendre raconter l'histoire d'Œdipe ? C'est ne pas comprendre la tragédie que d'essayer

de produire, par des actes matériels qui dégradent la scène, un effet qu'on ne peut obtenir par des moyens plus raffinés. En frappant si rudement les yeux, ce n'est plus de la terreur et de la pitié que l'on cause, c'est une épouvante monstrueuse. Il ne faut demander à l'art tragique que ses plaisirs propres; et ceux-là, outre qu'ils sont assez vulgaires, ne lui appartiennent pas. A toute force, la tragédie pourrait se passer de représentation et d'acteurs; et ce qui doit uniquement occuper et contenter les yeux, se rapporte à l'art du costumier ou de l'entrepreneur qui fait les dépenses, bien plutôt qu'à l'art du poète. Au contraire, quand le poète sait embellir les personnages que la tradition lui fournit; lorsque, tout en restant fidèle à l'histoire, il les grandit et les élève au niveau de son génie; surtout quand il sait s'identifier lui-même avec eux, et qu'il est personnellement touché comme devra l'être le spectateur auquel il s'adresse, il n'a que faire de tous ces secours étrangers, qui sont à peu près l'unique ressource des mauvais auteurs. La nature souple et inspirée du véritable poète se prête à toutes les situations des héros qu'il fait revivre : « On n'émeut réellement que quand on est ému soi-même; » et

lorsqu'on songe à l'action bien plus qu'à la poésie dont on la revêt et la complète, on est à peu près sûr de trouver le chemin des cœurs, que ne rencontrent jamais les écrivains médiocres, plus occupés d'eux-mêmes que de leurs personnages.

Je ne voudrais pas faire de ces règles, extraites à peu près textuellement d'Aristote, une application trop directe aux poètes dramatiques de notre temps. Mais ne dirait-on pas que c'est pour eux qu'il a écrit? Les critiques qu'il dirigeait contre ses contemporains, ne sont-elles pas encore à l'adresse des nôtres? Et des théories si vraies et si profondes ne méritent-elles pas l'étude qu'on leur consacre, même après plus de vingt siècles? Sont-elles moins utiles pour être si vieilles? Et nous serait-il possible d'y beaucoup ajouter, même avec toute l'expérience que nous croyons avoir acquise?

Pourtant, voici une théorie où je me sépare d'Aristote, et que je ne puis admettre tout entière. Il admire beaucoup l'art de la tragédie, à laquelle il donnera bientôt la préférence sur l'épopée. Mais peut-être son admiration va-t-elle un peu loin, quand il déclare que « la poésie a quelque chose de plus philoso-« phique à la fois et de plus sérieux que l'histoire. »

C'est là, ce me semble, une exagération que se permet le génie d'Aristote, en général si mesuré et si exact. Voici les motifs qu'il donne à l'appui de cette opinion qui n'est pas seulement un paradoxe, mais qui, de plus, est bien près d'être une erreur : « L'objet du « poète, dit-il, est non de raconter tout ce qui est « arrivé, mais ce qui aurait pu arriver, et ce qui « était possible, à considérer la vraisemblance ou la « nécessité des choses. La différence entre le poète « et l'historien n'est pas évidemment l'emploi des « vers ou de la prose. On pourrait mettre en vers « l'histoire d'Hérodote, si l'on voulait ; mais en « serait-ce moins une histoire avec ou sans les vers ? « La vraie différence, c'est que l'un raconte ce qui « a été ; et l'autre, ce qui aurait pu être. La poésie « s'occupe davantage de l'universel. L'histoire ne « s'occupe que du particulier. » En d'autres termes, la poésie crée des types généraux, dont elle dispose à sa guise, et qu'elle rend immortels quand le génie sait leur donner une vie idéale. L'histoire, enchaînée à la réalité, ne peut que reproduire fidèlement les traits de personnages réels qu'elle ne fait point.

N'en déplaise au philosophe, l'histoire n'est pas aussi faible, ni la poésie aussi puissante qu'il le dit.

L'histoire, telle qu'Aristote pouvait déjà la voir entre les mains d'Hérodote et de Thucydide, n'est pas encore tout ce qu'elle sera plus tard entre celles de Polybe, de Tite-Live et surtout de Tacite, sans parler dans les temps modernes de Machiavel, de Bossuet, de Montesquieu et de Herder. Mais il était digne du génie d'Aristote de pressentir, sans même avoir d'aussi grands modèles sous les yeux, tout ce que l'histoire pouvait être. La sacrifier si complètement à la poésie, c'est une théorie qui peut sembler un peu trop partiale même dans un traité de poétique.

Je ne nie pas qu'un personnage illustre, peint par un Shakespeare ou un Corneille, ne soit plus frappant sur la scène que dans l'histoire, sans peut-être cesser d'être aussi exact. Mais dans ce cas encore, le poète n'est riche que de tout ce qu'il emprunte à l'historien. Sans Plutarque, Shakespeare n'eût pas imaginé César ; et l'eût-il conçu, son César n'eût point été celui de l'histoire; plus grand ou plus petit, il n'eût été qu'une fiction. L'histoire, au contraire, a pour elle, avant tout, la vérité ; et le génie poétique, quelque belles que soient ses créations, est moins beau cependant que le génie de l'humanité, qui vit dans l'histoire sous la main de Dieu. L'histoire qui

n'invente pas et ne fait que raconter, est mille fois plus variée que la poésie, dont les combinaisons ne sont pas infinies. Ajoutez que l'historien, pour remplir vraiment son devoir, doit connaître le cœur humain plus profondément encore que le poëte. Les passions jouent un rôle immense, ainsi que les intérêts, sur la grande scène du monde ; et l'historien qui ne connaîtrait point à fond ces mobiles cachés et tout-puissants, ne comprendrait rien aux événements qu'il raconte. D'ailleurs, n'y a-t-il pas toujours quelque chose d'un peu puéril dans une imitation, comme le remarque Socrate [1] ? L'original n'est-il pas toujours au-dessus de la copie, quoi qu'on fasse ? Et Aristote, qui met avec tant de raison l'art dramatique parmi les imitations, devait-il s'y tromper ?

Malgré tout le respect que j'ai pour lui, je m'écarte donc de son opinion ; et pour comprendre sérieusement et philosophiquement l'humanité, je m'adresserai bien plutôt à sa Politique qu'au théâtre d'Eschyle ou de Sophocle.

Je reconnais cependant que la poésie a ce grand avantage, qu'elle peut pousser l'analyse beaucoup

(1) *République de Platon*, X, p. 251, trad. de M. V. Cousin.

plus loin que l'histoire, et jusqu'à ses dernières limites. Le sujet de la tragédie, circonscrit comme il l'est toujours, peut s'appliquer tout entier non-seulement à un caractère unique, mais encore à un acte isolé de ce caractère donné. Dans cette heureuse condition, le poète peut approfondir l'observation morale et psychologique autant qu'il lui plaît, ou plutôt autant que le lui permet son génie ; et il faut avouer que dans les grands peintres du cœur humain, Shakespeare, Corneille, Molière, Racine, ces investigations délicates et profondes ont été assez exactes pour qu'on puisse croire sans trop de peine qu'elles rivalisent avec celles de la philosophie elle-même. J'ajoute encore que le poète est le maître souverain des personnages qu'il crée, et qu'il peut descendre à son gré et nous faire descendre avec lui dans toutes les profondeurs les plus intimes de leur âme. L'historien, au contraire, reçoit ses personnages tout faits des mains du passé ; il nous les explique ; mais il ne les fait pas lui-même, ou du moins il n'a pas le droit de les faire. Il doit s'astreindre sévèrement à une exactitude qui n'est pas tout à fait la sienne, puisque la réalité la lui impose. Il ne s'agit pas pour l'historien d'inventer des types généraux plus ou moins

arbitraires. Les individus, constitués d'une certaine manière, posent devant lui, et c'est un simple portrait qu'il doit nous reproduire. C'est là une infériorité de l'historien, si on le compare au poète, qui est bien plus libre dans ses peintures. Mais l'historien a toujours en réserve et à sa disposition le jugement suprême de ces personnages, dont il ne doit pas seulement rappeler le souvenir, mais qu'il doit, en outre, condamner ou absoudre. L'histoire est un tribunal ; et la poésie dramatique, bien qu'elle essaie parfois de juger les princes, ne peut prétendre donner à un tel rôle toute sa grandeur et son inflexible majesté. La poésie, toute belle et toute puissante qu'elle peut être, n'est donc ni plus sérieuse, ni plus philosophique que l'histoire ; et encore une fois, sur ce point, je ne puis être de l'avis d'Aristote.

Mais si je lui adresse cette critique, il en est une contre laquelle je le défendrai : « Aristote, a-t-on « dit, s'est borné à ériger en maximes la pratique « des Grecs. » C'est vrai ; mais que voulait-on qu'il fît ? Est-ce à la philosophie d'imaginer des genres nouveaux, de créer des arts de toute pièce et de les pratiquer ? C'est bien assez pour elle, à ce qu'il semble, de rendre compte des chefs-d'œuvre de la

poésie, et de scruter les principes qui les rendent si parfaits et si beaux, sans songer à les produire en quelque sorte elle-même. Je suppose que la tragédie ne fût pas née, et que l'inspiration féconde des poètes n'eût pas encore trouvé cette manière ingénieuse et délicate d'embellir les choses de la vie en les imitant. Aurait-on pu raisonnablement exiger de la philosophie qu'elle inventât cet art charmant et sérieux, jusqu'alors inconnu, et qu'elle conseillât aux esprits élevés et pathétiques de tenter les voies ignorées qu'elle leur aurait ouvertes ? La philosophie ne serait-elle point par là complétement sortie de son domaine? Et ne s'exposerait-elle pas ainsi à plus d'une erreur et à plus d'un mécompte? A un philosophe qui prétendrait se faire le promoteur d'un art dont lui seul aurait une véritable idée, puisqu'il serait le premier à le concevoir, ne pourrait-on pas très-naturellement demander de joindre l'exemple au conseil? Le théoricien ne serait-il pas forcé de se faire artiste, pour se faire comprendre? Et que deviendrait dès lors la philosophie? Au fond, Aristote a fait tout ce qu'il devait faire. Des œuvres admirables ayant été produites par l'inspiration aveugle du génie, il s'est demandé ce qu'elles étaient,

et par quels moyens elles parvenaient à émouvoir les cœurs et à les ravir. Il a cherché à expliquer ces mystérieuses influences, et il a su porter dans cette théorie les lumières d'une analyse supérieure. Comme philosophe, il n'avait qu'à expliquer ce que les poètes avaient si merveilleusement senti et rendu. Il a donné cette explication avec autant de sagacité que de profondeur; et tous les critiques se sont mis docilement à son école, depuis deux mille ans, sans compter les poètes, comme Corneille et Lessing, qui n'ont pas hésité à la suivre.

Dira-t-on que j'exagère et qu'on n'a jamais prétendu exiger de la philosophie qu'elle fît œuvre de poésie? Je le sais bien; mais en indiquant la conséquence extrême d'une critique qui me paraisssait peu juste, je n'ai voulu que faire voir en quoi cette critique était fausse. Le philosophe n'invente point en fait de poétique; il se borne à faire la théorie du beau, tel que d'autres l'ont réalisé. Si l'on a voulu dire seulement qu'Aristote a été un peu trop exclusif, et qu'il n'a rien vu au-delà du goût et des œuvres de son temps, je crois encore que la critique, ainsi réduite, n'est pas plus équitable. Il serait excessif de soutenir qu'Aristote a pressenti les développements

que l'avenir réservait à l'art dramatique, et qu'il a devancé les âges. Non sans doute, et le génie, tout perspicace qu'il est, ne porte pas ses regards à une telle distance. Mais Aristote a compris, avec une indépendance dont les novateurs doivent lui savoir quelque gré, que tout n'était pas dit par la Grèce en fait d'art dramatique, et qu'il pouvait y avoir encore plus d'un progrès. Voici comment il s'exprime en propres termes :

« Quant à savoir si la tragédie a pris tous les « développements qu'elle peut recevoir, qu'on la « considère soit en elle-même, soit sous le rapport « du théâtre et du spectacle, c'est une autre ques- « tion (*Poétique*, chapitre 4, § 10). »

Cette réserve suffit, et si Aristote n'a pas dit précisément ce qu'il attendait encore de la tragédie d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, peu importe. Il est certain qu'il n'en était point un admirateur exclusif, et qu'il ne croyait pas qu'elle eût fermé la carrière. C'est déjà beaucoup qu'un pareil pressentiment; et il n'en faut pas davantage pour justifier le philosophe. Ajoutez que, tout en louant les poètes de son pays, Aristote ne leur a pas épargné les critiques; il a distingué les chefs-d'œuvre des ouvrages vul-

gaires, et il n'a pas plus ménagé le blâme que l'éloge. La tragédie était déjà de son temps en pleine décadence; il le sentait bien; et tout en reportant ses regards vers un passé meilleur, il ne désespérait pas de l'avenir quelque obscur qu'il fût. Même dans les ouvrages qui lui paraissaient les plus accomplis, il signalait encore des erreurs et des taches; et parmi les poètes, il n'y a guère que l'incomparable Homère qu'il ait loué sans aucune restriction. J'avoue qu'à cet égard, je suis absolument d'accord avec Aristote, et que les louanges qu'il prodigue à l'auteur de l'*Iliade* ne me semblent que strictement justes, bien qu'elles soient sans limite, si ce n'est sans mesure. Mais j'anticipe sur une discussion qui viendra bientôt en son lieu, quand Aristote comparera la tragédie avec l'épopée; je m'arrête donc, et j'arrive à une dernière critique qu'on adresse à la théorie d'Aristote, et que je ne puis approuver complétement.

Boileau, dans son admirable lettre à Charles Perrault, a dit : « C'est dans Tite-Live, dans Dion « Cassius, dans Plutarque, dans Lucain et dans « Sénèque, que M. de Corneille a pris ses plus beaux « traits, a puisé ces grandes idées qui lui ont fait « inventer un nouveau genre de tragédie inconnu à

« Aristote. Car c'est sur ce pied, à mon avis, qu'on « doit regarder quantité de ses plus belles pièces de « théâtre, où se mettant au-dessus des règles de ce « philosophe, il n'a point songé, comme les poètes « de l'ancienne tragédie, à émouvoir la pitié et la « terreur, mais à exciter dans l'âme des spectateurs, « par la sublimité des pensées et par la beauté des « sentiments, une certaine admiration dont plu-« sieurs personnes, et les jeunes gens surtout, s'ac-« commodent souvent beaucoup mieux que des « véritables passions tragiques. »

N'en déplaise à l'autorité, d'ailleurs si légitime, de Boileau, je ne puis acquiescer tout à fait à ce jugement. Sans doute, on ne saurait jamais rien dire de trop à l'honneur de Corneille ; et la critique, éclairée par la morale, ne peut jamais faire trop de cas de la grandeur incomparable et de la sublimité de ses héros. L'éloge, quelque enthousiaste qu'il soit, est toujours faible devant le Cid, devant Polyeucte, devant Horace, devant Cinna. Mais je ne crois pas qu'il soit exact d'assurer que Corneille ait créé un genre nouveau de tragédie. D'abord lui-même, si scrupuleux appréciateur de ce qu'il fait, juge si naïf et si impartial dans sa propre cause, n'a jamais pré-

tendu à cette originalité, qui n'aurait eu d'ailleurs rien que de glorieux. De la part de tout autre écrivain, ce silence ne serait point extraordinaire et pourrait passer pour de la modestie. De la part de l'auteur des *Discours sur le poème dramatique,* ce silence ne se comprendrait pas ; et si Corneille avait eu l'intention ou le bonheur d'inventer un nouveau genre, à côté de ceux qu'analysait Aristote, il n'eût pas manqué de le dire avec sa franchise habituelle ; il aurait hautement revendiqué son droit, avec la candeur et la sincérité clairvoyante qui ne le quittent jamais dans ces Examens que Voltaire admirait, avec raison, presque autant que les tragédies mêmes de Corneille.

Ajoutez qu'après Corneille, personne n'a cultivé ce prétendu genre. Malgré l'avertissement de Boileau, il n'est pas un des successeurs et des imitateurs de Corneille qui ait essayé de le suivre dans ce chemin que lui seul aurait frayé. Je ne vois pas que Crébillon, ni Voltaire, ni les pâles copistes du théâtre anglais, ni même les plus hardis novateurs, se soient aperçus de cette découverte, ni qu'ils aient tenté de la mettre à profit. Les discussions de nos jours, si nombreuses, et même assez profondes, ne

l'ont pas remise en lumière. La poétique de la tragédie est restée, après tant de controverses, ce qu'elle était, c'est-à-dire un écho fidèle des règles qu'avait sanctionnées un long et intelligent usage, et que dans l'antiquité Aristote avait fondées le premier.

Ainsi, le genre nouveau ignoré de Corneille lui-même, qui cependant l'avait inventé, disait-on, n'est pas resté moins ignoré de la postérité pendant deux cents ans, et personne n'a risqué de faire de l'admiration un ressort tragique, à côté de la pitié et de la terreur signalées par les anciens.

Je crois qu'en ceci on a eu toute raison, et que sur ce point, si ce n'est en tous les autres, la théorie d'Aristote n'offre point de lacune et ne prête point à la critique. Boileau lui-même semble l'avoir bien senti ; car il n'a pas l'air de regarder l'admiration comme une véritable passion tragique ; et c'est au goût de la jeunesse qu'il s'en rapporte. La jeunesse a certainement bien des avantages ; mais elle n'a pas celui-là ; et dans ces matières délicates, où l'expérience de la vie doit tenir autant de place que la sensibilité du cœur, ce ne sont pas les jeunes gens, toutes choses égales d'ailleurs, qui sont les vrais juges. Condé n'était plus jeune quand la politique de

Corneille le ravissait en l'étonnant. La jeunesse s'enthousiasme plutôt, et il n'y a guère que la réflexion virile de l'âge mûr qui puisse donner à Corneille le juste tribut d'estime qu'il mérite.

Si de parti pris le poète voulait faire admirer son héros, il y aurait fort à craindre que la tragédie ne devînt une leçon de morale ; et comme une prétention aussi sérieuse est déplacée sur la scène, toute louable qu'elle est, le plaisir et l'art courraient grand risque d'être absents d'une œuvre qui, après tout, ne serait qu'un sermon inopportun. L'objet de la tragédie n'est pas de convaincre, c'est d'émouvoir d'une certaine manière. Sans doute l'admiration donne des émotions délicieuses, et je ne prétends pas la proscrire de la tragédie, à Dieu ne plaise ! mais elle ne doit y tenir ni la première place, ni une place essentielle. L'admiration est en quelque sorte un accident ; ce n'est pas le fond même du poème ; et la preuve, c'est que plus d'un chef-d'œuvre s'en est passé. Je ne vois pas que dans *Athalie*, par exemple, l'admiration, au sens où l'entend Boileau, soit un des ressorts du drame. On n'admire point Joad ; on le respecte, et l'on irait presque jusqu'à le

redouter, tout aussi bien qu'on abhorre Athalie. Mais si la pitié et la terreur manquent un instant à la tragédie, c'en est fait du drame qui nous laisse alors indifférents et froids. L'intérêt a fui et l'admiration ne suffira point à le ramener. Mais comme au fond le cœur de l'homme ne s'intéresse véritablement qu'au bien, et qu'il ne peut éprouver pitié et terreur que pour la vertu qui seule en est digne, il est tout simple que, tout en tremblant pour la vertu, on l'admire, et qu'on lui accorde par surcroît ce juste hommage. L'admiration devient ainsi une conséquence ; mais elle n'est point un but.

D'ailleurs, peut-on dire que l'admiration ait manqué à la scène antique ? Croit-on que la Grèce n'admirât point ce touchant personnage d'Antigone, et dans une femme, le perpétuel sacrifice de la piété filiale ? Croit-on qu'elle n'admirât point Philoctète, Ajax, Prométhée même, et tant d'autres, tout en les plaignant ? Seulement la Grèce, toute féconde qu'elle a été, n'a point eu le bonheur de produire un Corneille, qui ne pouvait guère paraître que chez des peuples chrétiens. « Eschyle, Sophocle et Euripide ensemble ne balancent point le seul Cor-

neille. » J'en tombe tout à fait d'accord avec M. Cousin[1] ; mais ce qu'il y a de plus neuf dans Corneille, c'est Corneille lui-même ; ce n'est pas son système. C'est son âme sans égale qu'on admire dans ses héros ; et comme l'âme ne se transmet pas et qu'elle demeure le bien éternel et exclusif de celui à qui Dieu la donne, Corneille n'a point eu de modèles et il est resté sans héritiers. Racine même de son temps n'a point été moralement son émule, si d'ailleurs il l'a surpassé de beaucoup sous le rapport de l'art. Racine a fait cette perfection d'*Athalie* que l'art de Corneille n'aurait pu égaler ; Racine n'aurait point fait *Polyeucte*. Boileau se trompe étrangement quand il croit que « Corneille a pris ses plus beaux traits et ses grandes idées dans Tite-Live, Dion Cassius, Plutarque, Lucain et Sénèque. » Corneille n'a rien puisé de ces beautés qu'en lui seul, et l'inspiration n'est venue que de son propre cœur. Shakespeare a fait aussi des emprunts aux historiens de l'antiquité; mais il n'en a point tiré de pareils trésors, qu'on ne prend jamais dans les autres et qu'on trouve uniquement en soi.

(1) *Du vrai, du beau et du bien*, dixième leçon, De l'art français.

Je ne crois donc pas qu'on puisse bien vivement critiquer Aristote de n'avoir point placé l'admiration à côté de la pitié et de la terreur ; et je ne crois pas non plus que Corneille ait créé le genre nouveau qu'on lui attribue.

J'ai parcouru toutes les questions à peu près que peut faire naître la théorie de la tragédie telle que le philosophe l'a conçue. Je passe maintenant à la théorie de l'épopée, qui n'est guère moins importante, quoiqu'elle soit moins développée et surtout moins fameuse.

Aristote compare d'abord l'épopée à l'histoire, parce que sans doute, de son temps, tout aussi bien que plus tard, bon nombre de poètes épiques avaient mal discerné les limites nécessaires de deux genres aussi dissemblables. Généralement, le sujet du poème épique est emprunté à l'histoire, comme celui de la tragédie ; et c'est là ce qui confère à la tragédie et à l'épopée une partie de leur grandeur et de leur solennité. Mais par ce motif, essayer de faire de l'épopée une sorte de récit historique, qui ne s'éloigne de l'histoire ordinaire que parce qu'il est en vers, c'est une erreur que commettent assez volontiers les auteurs médiocres, et qu'Aristote cherche

à prévenir par ses conseils et ses observations. La grande différence qu'il établit entre l'épopée et l'histoire, c'est que dans l'épopée il faut une unité d'action rigoureuse comme dans la tragédie, tandis que l'histoire raconte les événements dans l'ordre où ils se sont succédé, sans chercher à leur donner plus de liaison entre eux qu'ils n'en ont eu dans la réalité. Les Carthaginois étaient vaincus par Hiéron, en Sicile, le jour même où les Grecs remportaient sur les Perses la victoire de Salamine. L'un de ces événements n'a pas le moindre rapport avec l'autre; mais comme ils sont contemporains et simultanés, l'histoire les raconte également et les fait entrer dans son vaste cadre. L'épopée ne pourrait se permettre cette liberté et cette simple juxtaposition des faits. Tous ceux qu'elle peint doivent tenir nécessairement les uns aux autres, puisque c'est de leur ensemble que doit sortir cette unité qui fait la force, la régularité et le charme de l'œuvre. Cet enchaînement intime des faits, que n'altère même point la succession des épisodes, tout variés qu'ils peuvent être, est la condition essentielle de l'épopée, comme de la tragédie; et le génie mal inspiré qui

manque à cette règle, va sans le savoir se briser contre un écueil.

Je ne voudrais pas insister sur ce point plus qu'Aristote lui-même, dont je ne dois ici que reproduire la pensée. Mais il ne faudrait pas cependant passer sur une théorie si grave et si juste sans en faire apprécier la profondeur et la simplicité pleine de bon sens. Aristote avait sans doute quelques exemples sous les yeux, pour justifier ses préceptes. Mais depuis Aristote, que d'exemples illustres n'a point eus la postérité ! On peut dire, je crois, que ce qui a surtout nui à la perfection de l'*Énéide,* de la *Jérusalem délivrée,* des *Lusiades,* du *Paradis perdu* et même de la *Henriade,* si on peut la nommer après ces grandes œuvres, c'est précisément l'erreur que signale Aristote, comme s'il avait prévu qu'elle serait un jour fatale à tant de nobles génies. On peut ne point parler de la *Divine Comédie* ni du *Roland furieux,* qui forment des classes à part; et on peut s'abstenir encore bien mieux de parler d'une foule de poèmes de second ordre, la *Pharsale* en tête. Mais je trouve que, dans toutes ces œuvres, admirables d'ailleurs à tant d'égards, c'est l'intervention

exagérée de l'histoire qui a tout perdu, et qui a ôté au poème son véritable intérêt. Si je veux connaître l'histoire réelle ou traditionnelle de la descente d'Enée en Italie, la prise de Jérusalem, la découverte du cap de Bonne-Espérance, l'entrée de Henri IV à Paris, ou même la chute de l'homme, c'est aux annales de l'histoire que je m'adresse, ou aux annales des livres saints; ce n'est pas à l'épopée, qui ne peut avoir la prétention de m'instruire sur ces objets ou sévères ou sacrés. Les jeux de l'imagination n'y sont point de mise, et la légèreté nécessaire de la forme fait avec la gravité du fonds un contraste qui choque la raison, et un mélange où périt l'intérêt. L'œuvre peut bien avoir encore des parties sublimes, quand elle sort de la main d'un Virgile, d'un Tasse ou d'un Milton; mais la composition générale manque son effet, parce que l'idée première n'en est pas juste. Les détails peuvent être merveilleux; l'ensemble n'a rien qui attache et qui charme.

« Homère, dit Aristote, est un Dieu, quand on le « compare, sous le rapport de l'unité, à tous les « autres poètes. Il s'est bien gardé d'entreprendre « dans son poème de décrire la guerre entière de

« Troie, quoique cette guerre fût nettement circonscrite et qu'elle eût un commencement et une « fin bien marqués. Trop vaste, il n'eût pas été « facile de la saisir d'un coup d'œil; ou même, en « en renfermant l'étendue dans une mesure convenable, elle se compliquait d'incidents variés à « l'infini. Aussi Homère n'en prit-il qu'une partie, « en empruntant toutefois au reste une foule d'épisodes dont il a rempli son poème. » Pour moi, je donne tout à fait les mains à ce magnifique éloge; et, sans m'arrêter aux rivaux d'Homère, dans la Grèce, comme Aristote devait le faire, je déclare que je ne puis mettre l'*Iliade* en parallèle avec aucune autre épopée. Il n'y a qu'elle parmi les poèmes épiques qui me paraisse une œuvre achevée et complète. Tous les autres sans exception me semblent insuffisants et irréguliers. On ne doit pas en sentir moins vivement leurs beautés de détail; mais le corps même de l'édifice est ruineux. Il n'y a qu'Homère dont l'édifice soit entier, et qui soit un véritable architecte. Égal à tous ses successeurs par les qualités secondaires, il l'emporte sur eux tous et à une distance incommensurable par cette qualité suprême, qui fera éternellement admirer l'*Iliade*,

tant que l'esprit humain conservera le goût du vrai et du beau.

Devant ce mérite supérieur de composition, tous les autres, quelque grands qu'ils soient encore, s'effacent à mes yeux et disparaissent. Homère est le seul, parmi les poètes épiques, qui ait su se tracer des bornes si précises et si étroites. Il ne chante qu'un des faits les moins longs, si ce n'est les moins importants, de la guerre de Troie : la colère d'Achille, insulté par Agamemnon. Par une coïncidence assez remarquable, le poëme commence par l'idée même qui en fait toute la matière; et le poète est tellement pénétré de l'unité de son sujet, qu'il l'indique et le résume dès son premier mot, le poursuivant d'ailleurs sans le perdre un instant de vue durant la vaste carrière de ses vingt-quatre chants. C'est là, qu'on le sache bien, ce qui fait le prodigieux intérêt de l'*Iliade;* et quoi qu'en ait pu dire Horace, et tant d'autres après lui, je ne vois nulle part les traces de ce sommeil dont le bon Homère serait parfois atteint. L'œuvre entière roule, non pas même sur Achille, mais sur la passion qui l'aveugle, terrible mais peu durable. Le poëme débute avec l'outrage qui transporte le héros de fureur; le poëme cesse quand la

vengeance de ce cœur de bronze est satisfaite, et quand Achille a pu se réconcilier avec Agamemnon sur le cadavre d'Hector.

Après avoir comparé l'épopée à l'histoire, Aristote la compare à la tragédie; et les observations que lui fournit ce nouvel ordre d'idées, ne sont ni moins fines, ni moins importantes. Ici cependant je ne puis être tout à fait d'accord avec lui; et la tragédie ne peut me paraître, comme au philosophe, supérieure à l'épopée. Du moins, il faut bien s'entendre sur ce mérite relatif des deux genres.

Aristote établit d'abord les différences qui les séparent, et il admet volontiers que l'épopée a sur la tragédie ce grand avantage qu'elle peut être beaucoup plus variée. Elle peut nous offrir sans confusion, et aussi nettement que l'histoire, une foule de faits à la fois. Le récit lui permet de les exposer successivement, et par là de les diversifier autant qu'il lui convient pour l'effet général qu'elle veut produire. La tragédie, au contraire, ne peut jamais dans l'imitation qui lui est permise, s'occuper de deux ou plusieurs choses simultanément. Elle est forcée, par la nature même de ce genre d'imitation, de ne présenter aux regards des spectateurs que ce qui peut

se voir; et le champ de l'action est beaucoup plus restreint pour les yeux qu'il ne l'est pour l'imagination. L'épopée peut transporter où elle veut l'esprit du lecteur, et cette ressource précieuse lui sert à rehausser la magnificence de ses œuvres.

A ce premier avantage de l'épopée, Aristote en ajoute un autre. L'épopée n'emploie qu'une seule espèce de vers, le vers héroïque, le plus solennel et le plus plein de tous les vers. La tragédie n'avait point chez les Grecs cette unité de rhythme, à laquelle Aristote semble attacher tant de prix; les chœurs admettaient une variété presque infinie de mètres comme parfois aussi l'admettait le dialogue, qui n'était pas toujours en vers iambiques. Dans un poème épique, cette bigarrure de mètres serait insoutenable; quelques poètes grecs qui ont fait cette étrange tentative, en ont été pour leur peine; et le succès n'a pas répondu à leurs efforts. Ce précepte d'Aristote est profondément vrai; et parmi les grandes épopées dont se glorifie l'esprit humain, il n'y a guère que les épopées indiennes, le *Mahâbhârata* et le *Râmayâna,* qui fassent une exception, destinée d'ailleurs, comme presque toutes les exceptions, à confirmer la règle qu'elle viole. Cette unité

du rhythme, qui rapproche le récit épique du récit même de l'histoire, peut être une cause de monotonie entre des mains médiocres; entre les mains d'un Homère, elle est un ornement majestueux qui donne à l'œuvre plus de sévérité sans lui rien ôter de son charme.

Mais, selon Aristote, l'épopée n'a pas seulement pour elle la régularité du mètre et la diversité inépuisable des épisodes; elle a en outre la faculté de se servir du merveilleux, que la tragédie doit proscrire à peu près complètement. Quand on ne parle qu'aux imaginations, il est facile de leur faire tout accepter et tout croire. L'impossible même trouve place encore dans l'épopée, pourvu que le poète ait le secret de le rendre à demi vraisemblable. La tragédie, au contraire, doit se borner au réel, ou du moins, s'en écarter bien peu, parce que si elle s'en éloignait avec trop de licence, ses fictions cesseraient de charmer en devenant incroyables. Les yeux sont des juges très-exigeants; et le drame pour atteindre la vérité relative qu'il poursuit, doit avoir la plus grande vraisemblance. L'épopée n'est pas tenue à tant de réserve. Elle dispose presque à son gré et sous la seule condition de plaire, des temps, des

lieux, des actions, sans que rien la gêne, si ce n'est l'unité fondamentale de l'œuvre. Dans l'*Iliade*, la poursuite d'Hector par l'implacable Achille est un des épisodes les plus saisissants, et l'angoisse du lecteur accompagne les héros haletants dans cette course homicide. Essayez de mettre dans une tragédie un pareil spectacle sous les yeux des spectateurs, et l'effet, loin d'émouvoir les âmes, ne sera que ridicule. Dans le poème, Achille et Hector font trois fois le tour de la ville, avant de s'arrêter pour combattre. C'est là une exagération évidente; mais le récit couvre cette impossibilité, qui serait si choquante à la scène qu'on ne pourrait pas même tenter de l'y produire.

Voilà bien des mérites qu'Aristote reconnaît à l'épopée, et cependant il donne hautement la préférence à la tragédie. Selon lui, la tragédie n'a pas, comme on le suppose, un besoin absolu de l'attirail toujours assez grossier de la scène; les acteurs ne lui sont point indispensables; et à la lecture, une belle tragédie fait presque autant d'impression que sur le théâtre. La représentation est un accessoire dont la tragédie se passe à la rigueur; et ainsi réduite à elle-même, elle peut, tout aussi bien que l'épopée, char-

mer les esprits et émouvoir les cœurs. A cet égard, elle est donc au niveau de l'épopée et elle n'a pas moins de puissance. Mais la tragédie n'est pas faite uniquement pour être lue comme le poème épique, et la représentation scénique, dont l'épopée est toujours privée nécessairement, sans être essentielle à la tragédie, lui donne néanmoins une force d'action qui est son privilége exclusif. Joignez au jeu des acteurs, et à tous les incidents dramatiques de la scène, la musique et le spectacle. Ajoutez la rapidité des évènements, la brièveté des développements et l'unité de composition plus condensée et plus frappante; et vous conviendrez peut-être que la tragédie est supérieure à l'épopée et qu'elle produit plus sûrement le plaisir qui lui est propre, dans le genre d'imitation qui la constitue.

Tels sont les arguments d'Aristote en faveur de la tragédie. On ne peut nier que ces arguments n'aient beaucoup de poids; et si l'on jugeait de ceci d'après les sentiments de la foule, il est certain que le théâtre attire et séduit le vulgaire par les séductions dont il dispose bien plus que ne le fait l'épopée. On peut donc accorder que la tragédie a cette supériorité sur le poème épique que le plaisir qu'elle cause est

beaucoup plus vif et beaucoup plus assuré.

Mais ce n'est pas sous le rapport du plaisir uniquement qu'il convient de mesurer les œuvres de l'esprit, même quand le plaisir est leur but principal. Il faut regarder surtout aux facultés d'intelligence que ces œuvres supposent et qu'elles exercent. L'ordonnance d'une tragédie, toute compliquée qu'elle peut être, est bien loin de la vaste ordonnance d'un poème épique; et ce qui le prouve, c'est qu'en tout temps les épopées ont été beaucoup plus rares et moins faciles que les tragédies. C'est à peine si dans les annales de l'esprit humain, chaque nation, parmi les mieux partagées, compte un ou deux poèmes épiques. Il est même des nations, d'ailleurs fort éclairées et fort glorieuses, qui n'en possèdent point un seul, et pour qui cet enfantement a été trop laborieux. La Grèce pendant bien longtemps n'a pas eu d'autres annales ni d'autre enseignement religieux et civique, que les deux poèmes d'Homère; et je ne crois pas que jamais tragédie ait exercé sur le monde et sur les peuples l'influence qu'a exercée l'*Iliade* depuis trois mille ans. Sans doute, le génie incomparable du poète est pour beaucoup dans cette influence sans égale; mais la forme qu'a revêtue ce

génie et dont il s'est servi pour charmer et conduire les intelligences, n'y est pas apparemment étrangère, et l'on peut croire que jamais tragédie, eût-elle été plus parfaite encore que l'*Iliade*, n'eût obtenu un pareil empire.

Le plaisir causé par la tragédie est donc plus vif que celui de l'épopée ; mais il n'en faut pas moins donner la palme à l'épopée, en ce qu'elle répond à des facultés plus hautes de l'esprit, et en ce qu'elle produit sur le genre humain de bien autres effets. Je me sépare à regret d'Aristote sur ce point ; mais je crains que, tout en admirant passionnément Homère, il ne se soit peut-être pas bien rendu compte de tout ce qu'Homère avait fait pour la Grèce. En regardant l'épopée à cette grande lumière, sans doute il ne l'eût pas trouvée inférieure à la tragédie, qu'il lui a préférée.

Avec la théorie de l'épopée, finit la Poétique d'Aristote, qui ne contient guère, outre cette théorie, que celle de la tragédie. J'ai parcouru les idées du philosophe sur ces deux sujets, et j'ai tâché de faire voir quelle en était la valeur et la vérité. Je n'ai point cherché à exagérer la gloire d'Aristote ; mais je ne voudrais pas qu'on la diminuât en l'oubliant ou en la reléguant dans l'ombre.

La Poétique d'Aristote est à la fois mutilée et très-incomplète. Le temps peut-être lui a fait une partie de ces outrages ; mais il semble assez probable aussi que c'est l'auteur lui-même qui a laissé son œuvre dans ce fâcheux état. Pressé par la persécution et par la mort, volontaire ou violente, il n'a pu mettre la dernière main à ce monument, non plus qu'à tant d'autres parvenus jusqu'à nous avec les traces d'un désordre non moins évident, qu'on ne saurait davantage attribuer aux éditeurs que le hasard leur a donnés. De plus, on se rappelle qu'Aristote, soit par modestie, soit par nécessité, ne commença que fort tard à écrire, et qu'il ne publia presque rien de son vivant. Il comptait sans doute sur des années plus longues que celles qui lui furent accordées, et la Poétique a subi le sort commun de tout ce qu'il avait fait. Je m'afflige donc, sans trop m'étonner, des irrégularités de toute sorte qui la déparent ; mais je soutiens que malgré tant de lacunes, tant d'obscurités, tant d'insuffisances, sans même parler d'interpolations incontestables, la Poétique est encore digne du génie d'Aristote. Il suffit de quelques morceaux du genre de ceux que je viens de discuter, pour affirmer sans la moindre hésitation qu'ils appar-

tiennent bien réellement à celui dont ils portent le nom. A certains traits, l'empreinte du philosophe est reconnaissable ; et il n'y a que lui dans la Grèce, si féconde d'ailleurs en beaux-esprits, qui pût concevoir et exprimer sous cette forme de telles pensées. Regrettons, si nous le voulons, de n'en avoir qu'une faible partie ; mais ne réduisons pas encore notre richesse, en ne comprenant point assez tout ce que vaut ce trésor.

Voilà deux mille ans et plus que ces pages ont été écrites ; et avec elles, c'est la critique littéraire qui est née, et qui, dès ce moment, a eu sa méthode, son objet, et quelques-uns de ses principes essentiels. Depuis lors et surtout depuis un siècle, la critique a fait de grands progrès qu'il serait bien inutile et bien injuste de nier. Nous pouvons même le prédire sans vanité : notre siècle compte en ce genre des maîtres que la postérité prendra pour modèles. Mais je crois rehausser encore le mérite de ces maîtres respectés, en disant qu'ils n'ont fait que renouer et continuer la tradition d'Aristote. Certainement, quand on voit ce qu'est devenue la critique entre les mains de M. Villemain, on peut trouver que la distance est considérable ; la critique ainsi comprise,

prend place au niveau de l'histoire elle-même, sans cesser d'être toujours la maîtresse souveraine du goût. La profondeur et l'étendue avec la haute moralité, ne messiéent pas plus à l'histoire des faits intellectuels qu'à l'histoire des événements militaires ou sociaux. L'historien de l'esprit peut être aussi grand que l'historien de la politique ; et ce n'est pas une faible gloire d'avoir ajouté cette branche nouvelle au domaine de l'intelligence. Mais je dis que les germes de tout ce qui a suivi sont déjà dans l'œuvre du philosophe grec. En date, la Poétique est le premier monument ; et en mérite, elle est un des plus importants de la critique telle que nous la pratiquons.

Aristote ne connaît que la Grèce, c'est vrai ; aujourd'hui nous connaissons l'esprit humain entier ; et il n'est pas une œuvre quelque peu digne d'attention qui échappe à nos regards, et que nous ne puissions étudier. L'Europe compte à elle seule cinq ou six langues qui depuis plusieurs siècles ont produit des œuvres considérables de tout ordre ; et nos yeux peuvent s'étendre de l'Europe à toutes les autres contrées, dont quelques-unes, sans rivaliser avec elle, valent bien du moins qu'elle les connaisse, ne

serait-ce que pour y retrouver ses propres origines. La critique peut donc de nos jours user des matériaux les plus vastes ; et ses jugements peuvent être d'autant plus justes que les comparaisons sur lesquelles ils se fondent, sont plus nombreuses. Tous les temps, depuis le berceau du genre humain, toutes les nations posent devant elle ; et pour savoir ce que sont relativement leurs œuvres, elle n'a qu'à les faire comparaître et répondre tour à tour. Aristote n'avait rien de pareil à sa disposition ; et cette vaste expérience lui a été refusée, à la fois par l'époque où il a paru, et par le peuple auquel il s'adressait. Mais il s'est trouvé que ce peuple avait été si admirablement doué par la nature et tenait une telle place dans les desseins de Dieu, qu'à lui seul et tout restreint qu'il était, il en a su, dans ces délicats mystères de l'esprit et du goût, plus que le reste du monde. Homère, Phidias, Platon, Sophocle, Démosthène, et tant d'autres, qui les égalait alors ? Et depuis, qui les a surpassés ? La variété des œuvres n'était pas moins grande que leur perfection ; et le philosophe n'avait pas besoin, quand même il l'aurait pu, de sortir de la Grèce ; elle lui offrait en tout genre des modèles

accomplis, aussi divers que parfaits. S'il ne pouvait point étudier toute l'humanité, il étudiait du moins l'humanité dans ce qu'elle a de plus beau.

C'est ainsi qu'on peut expliquer le prodigieux mérite des théories d'Aristote; et loin de le blâmer d'avoir mis en maxime les pratiques des Grecs, il faut l'en remercier. C'était à un Grec de donner au monde le secret des chefs-d'œuvre de la Grèce. Ce n'était point assez d'avoir produit ces chefs-d'œuvre; il fallait encore les faire comprendre ; et au génie spontané des poètes est venu s'ajouter le génie de la critique, qui ne crée pas, mais qui réfléchit. C'est là un immense honneur; et dans les annales de l'esprit humain, il n'y a qu'un peuple qui ait su le conquérir. Herder remarque avec raison que « la phi-
« losophie des arts devait naître dans la Grèce,
« parce qu'en suivant le mouvement libre de la
« nature et les inspirations d'un goût infaillible, les
« poètes et les artiste de cet heureux pays réalisaient
« la théorie du beau, avant que personne n'en eût
« encore tracé les lois. Le zèle prodigieux avec
« lequel furent cultivées l'épopée, la poésie drama-
« tique et l'éloquence, ajoute Herder, éleva néces-
« sairement l'analyse littéraire à une perfection in-

« connue parmi nous. Quelques fragments mutilés « et les écrits d'Aristote, voilà ce qui nous reste de « ce genre d'écrits. Ils suffisent pour montrer quelles « étaient dans l'antiquité la pénétration et l'élé« gante délicatesse de la critique [1]. » Ce jugement du grand historien de l'humanité serait équitable, s'il ne rabaissait pas un peu trop les modernes devant les anciens. Au temps de Herder, la critique, dont il était un des plus nobles représentants, n'était pas si impuissante qu'il a l'air de le penser, peut-être par un scrupule de modestie. Mais quoi qu'il en soit, Herder a bien vu la haute importance des monuments de critique que la Grèce nous a légués. Dans le mouvement général de l'esprit humain, ces monuments tiendront toujours une place nécessaire, parce qu'ils marquent et assurent les lentes conquêtes de la réflexion à côté et à la suite des élans de l'inspiration et de la spontanéité des peuples. Il a été donné à la Grèce de réunir en une harmonie et une beauté égales, ces deux extrémités de l'intelligence

(1) Herder, *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*, livre XIII, chapitre 5, page 490, de la traduction de M. Edgar Quinet.

humaine. C'est un privilége dont elle seule a joui entre les nations qui ont brillé à l'origine des temps.

On ne peut pas croire, sans faire d'exagération sacrilége, que la *Poétique*, si le génie d'Aristote avait pu l'achever, aurait en son genre valu l'*Iliade*, et que le critique se serait élevé au niveau du poète; mais on peut affirmer que les ruines informes qui sont arrivées jusqu'à nous, sont encore si précieuses et si éclatantes que leur gloire efface tant d'autres monuments plus complets, mais moins beaux, qui n'ont été possibles après elles qu'à la condition de les imiter en les perfectionnant.

Versailles, 21 juillet 1857.

POÉTIQUE
D'ARISTOTE

CHAPITRE PREMIER.

De la poésie et de l'imitation en général : trois espèces différentes d'imitations, selon les moyens, l'objet et la manière de l'imitation. — De la première différence : les moyens d'imitation. — L'idée de vers et l'idée de poésie sont ordinairement confondues; mais il ne suffit pas de faire des vers pour être poète : Homère et Empédocle; Chérémon.

§ 1. Nous allons traiter de l'art de la poésie considéré en lui-même, des diverses formes que cet art revêt, de la portée de chacune d'elles, des règles nécessaires qui

Ch. I, § 1. — Des diverses formes que cet art revêt. Aristote ne traitera dans cet ouvrage que de la tragédie et de l'épopée ; c'est une preuve que la Poétique ne nous est pas arrivée tout entière. Un peu plus bas, § 3, l'auteur énumèrera les diverses formes de la poésie, et il y comprendra la comédie et le dithyrambe, dont il n'est pas question dans la Poétique. — *De la portée.... des règles.... du nombre....* Tous sujets

assurent aux fictions que la poésie invente toute la beauté qu'elles peuvent avoir, du nombre et de l'espèce des parties que la poésie renferme; en un mot, nous traiterons de tout ce qui peut se rapporter à cette étude. § 2. Nous commencerons naturellement nos premières recherches par les premiers principes de l'art.

§ 3. Evidemment, l'épopée et la tragédie, la comédie et le dithyrambe, ainsi que l'art de la flûte et celui de la lyre presqu'en entier, ne sont dans leur ensemble que des imitations. § 4. Ces imitations diffèrent entr'elles par les trois points suivants : ou elles imitent par des moyens

qui seront en effet étudiés dans le cours de l'ouvrage, mais seulement en ce qui concerne l'épopée et la tragédie.

§ 2. *Nos premières recherches par les premiers principes.* Opposition qui est dans le texte, et qui est tout à fait dans les habitudes du style Aristotélique.

§ 3. *La comédie et le dithyrambe.* Ceci semble annoncer que l'auteur avait l'intention de traiter de ces deux genres de poésie tout au moins, sans parler de plusieurs autres qu'on ne trouve pas davantage dans la Poétique. — *Ainsi que l'art de la flûte et celui de la lyre.* Ce qui explique cette citation assez singulière de différents arts musicaux à côté des genres de la poésie, c'est que la musique était fréquemment mêlée aux vers, et notamment dans la tragédie. Voir plus bas, § 5. — *Dans leur ensemble.* Il est clair que la musique essaie le plus souvent, si ce n'est toujours, d'imiter certaines passions de l'âme, la joie, la tristesse, la colère, l'amour, la haine etc. — *Des imitations.* Le Tasse admet ce principe pour la poésie, et il en tire cette conséquence que la poésie ne doit imaginer que des fictions vraisemblables : Discorsi dell'arte poetica, pag. 11 et 42, éd. de 1804.

§ 4. *Par les trois points suivants.* Le premier point sera traité dans ce

génériquement différents; ou elles imitent des choses différentes; ou enfin elles imitent différemment et non de la même manière. § 5. Ainsi, de même qu'on imite une foule de choses, tantôt à l'aide des couleurs et par des formes qu'on dessine, soit d'après les règles de l'art, soit par une simple habitude, et tantôt à l'aide de la voix; de même, dans tous les arts que je viens de nommer, l'imitation s'accomplit par le moyen du rhythme, de la parole et de la musique, soit séparés, soit réunis. § 6. Par exemple, c'est la musique et le rhythme dans l'art de la flûte et de la lyre, et dans tels autres arts analogues, comme celui des pipeaux. § 7. C'est par le rhythme tout seul sans la musique que les artistes de la danse font leur imitation, n'employant que des rhythmes figurés

chapitre; les deux autres le seront dans les chapitres qui suivront. — *Différemment et non de la même manière.* Tautologie qui est dans le texte. Voir Le Tasse, ibid. p. 16.

§ 5. *A l'aide de la voix.* Plusieurs éditeurs ont corrigé ce passage plus ou moins heureusement; mais les manuscrits ne fournissent point de variantes; et il faut conserver la leçon qu'ils donnent unanimement, puisqu'elle offre un sens encore acceptable. On peut en effet imiter avec la voix une foule de sons différents, et même les sentiments les plus divers. — *Que je viens de nommer,* ci-dessus au § 3. — *Du rhythme,* En poésie, c'est la mesure des vers; dans la musique, ce sont les notes longues ou courtes.

§ 6. *Celui des pipeaux.* C'est à peine un art parmi nous; c'était sans doute un art chez les anciens.

§ 7. *Le rhythme tout seul.* Cette idée ne paraît pas très-juste; elle est modifiée et rendue plus exacte à la fin de la phrase, où il est question de rhythmes figurés, c'est-à-dire de

pour imiter les caractères, les passions et les actes. § 8. Quant à l'épopée, elle fait usage uniquement du style sans musique, c'est-à-dire des vers; et elle peut

pantomime. La danse imite à la fois par le geste et le rhythme.

§ 8. *Quant à l'épopée.* Plusieurs traducteurs ont dû prendre ici le mot d'épopée dans le sens plus large de poésie, parce qu'ils ont compris, quelques lignes plus bas, qu'Aristote admettait que la poésie pouvait se servir de la prose aussi bien que des vers. Je crois que ce passage très-controversé n'a pas ce sens, et qu'Aristote n'y suppose pas du tout que la poésie puisse faire usage de la prose. Il veut seulement établir qu'il ne suffit pas d'écrire en vers pour mériter le nom de poëte. — *Le style sans musique.* C'est ainsi que je comprends l'expression du texte, qui ne signifie point nécessairement *la prose,* comme on l'a cru généralement. L'auteur veut opposer ici l'épopée, qui n'a besoin que des vers, à la tragédie, qui a besoin en outre de la musique. Il me semble que, cette expression étant ainsi entendue, toute la fin du chapitre est un peu plus claire. — M. de Chateaubriand, dans la préface des Martyrs, page 13 de l'édition de 1833, s'est appuyé sur ce passage d'Aristote, pour justifier la tentative qu'il faisait; et il a soutenu que le poème épique pouvait être en prose tout aussi bien qu'en vers. Je crois que l'opinion commune est beaucoup plus juste, et qu'il n'y a pas de poème sans versification. M. de Chateaubriand cite le Télémaque, et il allègue diverses autorités pour prouver que Fénélon a fait un poème. Il n'en est rien; et quoiqu'il soit très-difficile de classer une œuvre comme le Télémaque, on peut affirmer sans hésitation que ce n'est point une épopée. Les leçons de morale qui en composent le fond, les théories sociales et politiques qui y tiennent une si grande place, seraient des fautes contre le goût, que Fénélon n'aurait point commises, si c'était vraiment un poème épique qu'il eût voulu écrire. Le Télémaque n'en est pas moins un chef-d'œuvre, dont notre langue est fière à bon droit; mais il sort de toutes les classifications reçues, et il serait encore mieux rangé

mêler les mètres différents les uns avec les autres, ou bien ne recourir, comme on l'a fait jusqu'à présent, qu'à une certaine espèce de mètres. § 9. Car il serait bien

parmi les romans que partout ailleurs. Quoiqu'il en puisse être, je pense que M. de Chateaubriand, juge dans sa propre cause, s'est mépris sur le sens d'Aristote, et qu'il n'a pas pour lui cette grave autorité. Voir sur cette théorie de M. de Chateaubriand, la note de M. Egger, dans sa traduction de la poétique d'Aristote, page 411 de son Essai sur l'histoire *de la Critique chez les Grecs.* M. Egger remarque avec raison que l'expression dont se sert Aristote, « indique seulement l'absence de tout accompagnement musical; » c'est aussi de cette façon que je l'entends. Mais alors il n'est plus question de *prose,* et il n'y a plus lieu de discuter ce paradoxe prétendu, qui ne repose que sur une interprétation erronée. — *Elle peut mêler des mètres différents.* C'est une facilité qu'on ne s'est que très-rarement permise; et, ce qui suit prouve que jusqu'au temps d'Aristote, l'épopée ne s'était jamais donné cette licence. Mais en même temps, on voit qu'Aristote ne parle que de vers, et qu'il n'imagine pas que l'épopée puisse employer la prose. Sur le vers propre à l'épopée, voir plus loin, chapitre 24, § 7.

§ 9. *Il serait bien impossible...* Ce paragraphe entier est fort obscur; et malgré tous mes efforts je n'ai pu, l'éclaircir, comme je l'aurais voulu; mais je rejette absolument l'avis des commentateurs et éditeurs qui ont cru qu'Aristote rangeait dans le genre de l'épopée ou de la poésie en général les mimes de Sophron, et les dialogues Socratiques. Voici, ce me semble, l'enchaînement le plus probable de la pensée : « L'épopée n'emploie que les vers tout seuls sans musique, et elle n'a recours ordinairement qu'à une seule espèce de mètres. Il faut distiguer la poésie d'autres genres de composition, qui employent la prose, tout en faisant œuvre d'imitation ; car, il ne faut pas donner une appellation commune à des œuvres aussi différentes de l'épopée ou de la poésie, que les Mimes de Sophron et les dialogues Socratiques. » En admettant cette interprétation, il en résulte que les

impossible de ranger sous une appellation commune et les mimes de Sophron ou de Xénarque et les dialogues Socratiques, non plus que toutes les imitations qu'on pourrait tenter en trimètres, en vers élégiaques, ou en tous autres mètres de ce genre.

§ 10. Il est vrai qu'en général on réunit l'idée de poésie et l'idée de vers, et qu'on nomme également poètes et ceux qui font des élégies et ceux qui font des poèmes épiques, les confondant les uns et les autres, non pas en

mimes de Sophron et de Xénarque, quoiqu'ils soient des imitations comme leur nom l'indique, ne doivent point être rangés, dans les œuvres de poésie, non plus que les dialogues Socratiques, dont Aleximène de Téos inventa, dit-on, la forme dramatique. — *Sous une appellation commune.* Soit celle d'épopée, soit celle de poésie, qui serait plus générale. — *Les mimes de Sophron.* D'après un passage du traité d'Aristote *sur les Poètes,* conservé par Athénée, livre XI, p. 505, il paraît que les mimes de Sophron étaient en prose. — *Ou de Xénarque.* Xénarque, fils de Sophron, et comme lui de Syracuse, avait imité le genre de composition adopté par son père; il ne faut pas le confondre avec un autre comique du même nom qui était d'Athènes. — *Les dialogues Socratiques.* C'est dans le passage d'Athénée que je viens de citer, qu'Aristote attribue à Aleximène de Téos la gloire d'avoir écrit le premier des dialogues Socratiques. Ces ouvrages n'ont pas laissé d'ailleurs d'autres traces. — *En trimètres.* Le trimètre est le vers iambique qu'adopta définitivement la tragédie après quelques tâtonnements; elle se servait d'abord du tétramètre, qu'elle abandonna comme n'étant pas assez grave. Voir plus loin ch. 4, § 13, et ch. 24, § 8. — *En vers élégiaques.* C'étaient des hexamètres et des pentamètres entrecroisés.

§ 10. *Il est vrai.* Ceci semblerait donner raison aux commentateurs qui croient qu'Aristote permet la prose à la poésie; mais au fond il

tant qu'ils imitent, mais en tant qu'ils font tous des vers ; un auteur aurait beau traiter en vers un sujet de médecine ou de musique, on ne l'en appellerait pas moins un poète, nom que l'usage a consacré. § 11. Mais entre Homère et Empédocle, il n'y a rien de commun absolument que le mètre, et l'on a tout à fait raison d'appeler le premier un poète, tandis que l'autre est bien moins un poète qu'un physicien. § 12. De même encore un écrivain ferait l'imitation qu'il se propose en mêlant indistinctement dans son œuvre toutes les espèces de mètres, comme Chérémon, dont le Centaure est une rhapsodie où tous les mètres se trouvent confondus, cela ne suffirait pas pour qu'on pût le regarder comme un poète.

veut dire seulement qu'il ne suffit pas d'écrire sous forme de vers pour mériter le titre de poète.

§ 11. *Un physicien.* Voilà comment Empédocle figure parmi les philosophes, et non parmi les poètes.

§ 12. *Chérémon.* Plus loin, chapitre 24, § 8, il est de nouveau question de Chérémon et du mélange qu'il avait fait de toute espèce de mètres dans ses œuvres; Aristote le lui reproche assez vivement. Dans la Rhétorique, Chérémon est cité deux fois; et la seconde, avec éloge, Rhétorique, livre II, ch. 23, p. 1400, b, 24, édit. de Berlin, et III, 12, p. 1413, b, 13. — *Le Centaure,* Athénée, livre XIII, p. 608, parle aussi du Centaure de Chérémon, qui était, dit-il, une œuvre, un drame, où les vers étaient de toute mesure; il en cite quelques passages. — *Une rhapsodie.* Il semblerait que le mot de Rhapsodie est pris ici dans l'acception défavorable que nous lui donnons dans notre langue, plus encore que dans son acception propre. Je n'affirmerais point cependant que du temps d'Aristote, le mot de Rhapsodie eût déjà cette nuance.

§ 13. Mais n'en disons pas davantage sur ce point.

§ 14. Enfin, il y a des genres qui mettent en usage tous les moyens que je viens de nommer, je dis le rhythme, la musique et le mètre, par exemple la poésie des dithyrambes et des nomes, tout aussi bien que la tragédie et la comédie. Mais ces genres diffèrent en ce que les uns emploient tous ces moyens à la fois; et les autres, séparément.

§ 15. Telles sont les diversités que présentent ces arts par rapport aux moyens d'imitation dont ils se servent.

§ 14. *Des dithyrambes et des nomes.* Les nomes étaient des chants accompagnés de musique et de danse, en l'honneur d'Apollon, comme les dithyrambes, en l'honneur de Bacchus. Voir les Problèmes, livre XIX, p. 918, b, 13, édit. de Berlin, et p. 919, b, 33. — *Mais ces genres diffèrent.* La différence signalée ici est réelle; mais elle n'est pas la seule.

§ 15. *Aux moyens d'imitation.* C'est la première des trois questions indiquées au § 4, ci-dessus. Les deux autres sont traitées plus loin.

CHAPITRE II.

De la seconde différence de l'imitation : des êtres qu'on imite ; on ne peut que les représenter : ou mieux qu'ils ne sont, ou plus mal qu'ils ne sont, ou tels qu'ils sont. Comparaison des différents arts sous ce rapport : Polygnote, Pauson et Denys ; Homère, Cléophon, Hégémon, Nicocharès, Timothée et Philoxène.

§ 1. Comme en imitant on imite toujours des personnages qui agissent, et que ces personnages ne peuvent qu'être ou bons ou méchants, seules différences à peu près entre les caractères, qui se distinguent uniquement par le vice et la vertu, il faut nécessairement les représenter, ou meilleurs que nous ne sommes, ou pires, ou semblables au commun des mortels. § 2. C'est là aussi la condition de la peinture. Polygnote peignait les hommes

Ch. II, § 1. — On imite toujours des personnages qui agissent. Ceci doit surtout s'entendre du drame et de l'épopée. Dans les autres genres, l'imitation est beaucoup plus large ; et elle s'adresse aux choses de la nature tout aussi bien qu'aux personnes. — *Meilleurs... ou pires.* Non pas seulement sous le rapport du moral, mais aussi sous le rapport du physique comme la suite le prouve.

§ 2. *C'est là aussi la condition de la peinture.* Même remarque. La peinture représente des choses maté-

plus beaux que nature; Pauson, plus laids; et Denys, tels qu'ils sont. § 3. Évidemment, les imitations dont il est ici question, offriront les mêmes différences; et chacune d'elles sera distincte en imitant des êtres qui se distingueront de cette manière. La danse elle-même, l'art de la flûte, l'art de la lyre admettent de pareilles dissemblances, auxquelles n'échappent ni les compositions en prose, ni les compositions en vers sans musique. § 4. C'est ainsi qu'Homère représente les hommes plus grands qu'ils ne sont, tandis que Cléophon les peint dans leur nature ordi-

rielles au moins aussi souvent qu'elle représente des personnes. — *Polygnote.... Pauson*, Aristote parle encore à peu près de la même façon de ces deux peintres dans la Politique, livre V (8), ch. 5, § 7, page 279, de ma traduction, 2e édition. Il trouve que Polygnote est un peintre beaucoup plus moral que Pauson. — *Denys.* Peintre du siècle de Périclès, comme les deux premiers.

§ 3. *Les imitations dont il est ici question.* Et qui rentrent dans la Poétique, l'épopée, la tragédie, la comédie etc. — *Distincte... se distinguer.* Répétition exigée par celle qui est dans le texte. — *Admettant de pareilles dissemblances.* Il est assez difficile de comprendre ceci en ce qui regarde l'art de la flûte et l'art de la lyre.

§ 4. *Plus grands.* J'ai pris le terme le plus général possible. Voir plus loin ch. XV, § 12, un éloge semblable d'Homère. — *Cléophon.* Il peut paraître que ce rapprochement entre Homère et Cléophon est assez singulier. Cléophon était un poète très-médiocre dont Aristote lui-même, plus loin, ch. XXII, § 1, critique le style vulgaire et ridicule; Rhétorique, III, ch. 7, p. 1408, a, 15, édit. de Berlin. Dans les Réfutations des Sophistes, ch. XV, § 14, p. 384 de ma traduction, Aristote cite de Cléophon un ouvrage intitulé: le Mandrobule, et qui, d'après un commentateur grec, aurait été un dia-

naire, et que Hégémon de Thasos, inventeur des parodies, et Nicocharès, l'auteur de la Déliade, les défigurent et les dégradent. § 5. Il en est encore de même de l'imitation qu'on peut faire soit dans les dithyrambes soit dans les nomes, témoins les Perses et les Cyclopes de Timothée et de Philoxène.

logue Platonicien. — *Hégémon de Thasos.* Athénée, dans le Deipnosophiste, livre IX, page 406 et 698, prétend aussi que Hégémon fut le premier qui fit représenter à Athènes des parodies dramatiques; et il semble dire qu'elles furent bien accueillies. Il cite dans un autre passage, livre IV, p. 5, quelques vers de la parodie que Hégémon avait faite du début de l'Odyssée. — *Inventeur des parodies.* Sous-entendu sans doute : *dramatiques;* car il est certain, qu'avant le temps de Hégémon, il existait des parodies, ne serait-ce que la Batrachomyomachie. — *Nicocharès.* Poète qui vivait du temps d'Aristophane. — *La Déliade.* C'était une satire contre les habitants de Délos, qui passaient pour des parasites.

§ 5. *Les dithyrambes et les nomes.* Voir plus haut, ch. 1, § 14. — *Les Perses et les Cyclopes.* Il semble, d'après la contexture de la phrase, en admettant la leçon vulgaire, que Timothée et Philoxène avaient fait l'un et l'autre deux ouvrages qui portaient ces titres. Pausanias, Arcadie, p. 701 de l'édition de Kühn, cite le premier vers du nome de Timothée intitulé : Les Perses. Plutarque, dans la Vie de Philopèmen, section II, et dans le traité de la *Lecture des Poètes*, parle des Perses de Timothée; et Athénée, livre XI, p. 465, cite son Cyclope. Quant au Cyclope de Philoxène, Athénée en a conservé un vers, livre VIII, p. 362, si l'on adopte la conjecture de Grotius. Il paraît, d'après le témoignage d'Élien, Var. hist. XII, 44, que le Cyclope de Philoxène était un dithyrambe; il était, à ce qu'on croit, sous forme de dialogue. Philoxène, qui était de Cythère, vécut à la cour de Denys-le-Tyran, et fut traité assez mal par son maître, qui

§ 6. C'est là du reste la différence qui sépare la tragédie et la comédie ; car celle-ci veut peindre les hommes plus vicieux, et l'autre plus grands que nous ne les voyons.

l'envoya plus d'une fois aux carrières. Dans la Politique, livre V (8), ch. 7, § 9, p. 289 de ma traduction, 2e édition, Aristote cite un dithyrambe de Philoxène, intitulé : Les Fables.

§ 6. *La différence.* Et aussi la ressemblance, puisque la comédie et la tragédie, chacune de leur côté, exagèrent les choses et les poussent assez souvent à l'excès.

CHAPITRE III.

De la troisième différence de l'imitation : la manière dont on imite. On peut, ou parler en son propre nom, ou faire parler un autre, ou prendre la forme du récit, ou faire agir les personnages; Sophocle, Homère, Aristophane. — Origines de la tragédie et de la comédie; Epicharme, Cléomède, Magnès. — Etymologie du mot Dramatique.

§ 1. Il reste entre ces genres une troisième différence qui consiste dans la manière dont on produit l'imitation pour chacun d'eux. En effet, on peut imiter avec les mêmes moyens les mêmes objets, tantôt en prenant tour à tour soi-même la parole et en la prêtant à un autre, comme le fait Homère, ou tantôt en faisant toujours personnellement le récit sans changer de personnage, ou enfin en mettant tous les personnages en action et en les faisant vivre.

Ch. 3, § 1. — *Une troisième différence.* Voir plus haut, ch. 1, § 4. — *Comme le fait Homère.* Dans l'Iliade, Homère prend le plus souvent la parole en son propre nom ; mais bien souvent aussi il la laisse au personnage qu'il fait parler. Dans le drame, ce sont les personnages seuls qui parlent, et le poète ne paraît que par leur intermédiaire.

§ 2. Voilà donc trois différences sous lesquelles l'imitation peut se produire, ainsi que nous le disions en débutant, les moyens, les objets et la manière; de telle sorte, qu'à un point de vue, Sophocle imite absolument comme Homère, puisque tous deux ils peignent des héros, et qu'à un autre point de vue, il imite comme Aristophane, puisque tous deux ils imitent les hommes en les faisant vivre et en les mettant en action. § 3. De là vient, dit-on, qu'on appelle ces sortes d'ouvrages des Drames, parce que l'imitation s'y adresse aux actions, et qu'agir, en grec, s'exprime par *Drân*. § 4. C'est là encore ce qui autorise les Doriens à revendiquer pour eux l'invention de la tragédie et de la comédie. Ainsi, les Doriens de Mégare s'attribuent la comédie, née sous la démocratie, qui, disent-ils, régnait parmi eux; ou bien ce sont ceux de Sicile qui la réclament, à cause du poète

§ 2. *Ainsi que nous le disions en débutant*. Voir plus haut, ch. 1, § 4.

§ 3. *Agir, en grec, s'exprime par Drân*. J'ai dû paraphraser un peu le texte, pour que ces explications étymologiques fussent claires dans notre langue, où le mot d'*action* n'a point de rapport avec le mot de *drame*.

§ 4. *Les Doriens de Mégare*. Comme Mégare était très-voisine d'Athènes, il est probable que cette prétention devait blesser vivement la vanité Athénienne. — *Sous la démocratie*. Cette démocratie dura sans doute jusqu'à la guerre du Péloponnèse; du moins, Thucydide, livre IV, ch. 74, parle-t-il de la révolution oligarchique qui renversa le gouvernement de Mégare. Aristote la rappelle aussi dans la *Politique*, livre VIII (5), ch. 4, § 3, p. 414 de ma traduction, 2e édition. — *Epi-*

Epicharme, natif de cette contrée, et fort antérieur à Cléomède et à Magnès. Pour la tragédie, quelques peuples Doriens du Péloponnèse se l'attribuent. Les preuves qu'ils en donnent, les uns et les autres, sont tirées des étymologies. Chez les uns les bourgades s'appellent des Cômes, tandis que les Athéniens les nomment Dèmes; et, à les en croire, le mot de Comédiens ne vient pas de Cômazein, qui, en Grec, signifie faire la débauche, mais des Cômes ou bourgades, dans lesquelles se retiraient les acteurs, honteusement chassés de la ville. D'un autre côté, les Doriens ajoutent que dans leur langue agir se dit *Drân*, tandis que dans la ville d'Athènes on dit *Prattein.*

charme, natif de cette contrée. Il paraît au contraire, si l'on en croit Diogène-Laërce, livre VIII, ch. 3, qu'Epicharme était natif de Cos, et qu'il ne vint que plus tard en Sicile. On le fait à la fois disciple de Pythagore, et un des favoris de Hiéron, à la cour duquel il vivait; mais la chronologie ne permet point cette coïncidence. Voir plus loin, ch. 5, § 4, ce qui est dit d'Epicharme et de l'origine de la comédie. — *Cléomède.* Poète comique qui vivait à Athènes un peu avant la guerre médique. — *Magnès,* Aristophane, Chevaliers, v. 520, édit. de Firmin Didot, raconte les revers de Magnès, qui, ayant d'abord assez réussi auprès des Athéniens, ne tarda pas à leur déplaire, et dut se retirer de la scène après y avoir remporté bien des triomphes. — *Tirées des étymologies.* Ce ne sont pas là des preuves très-fortes; et l'on pourrait citer une foule de faits dans l'histoire où les étymologies les plus authentiques n'en sont pas moins erronées. — *Qui, en Grec, signifie.* Paraphrase du texte. — *Agir se dit Drân.* Répétition de ce qui a été dit plus haut, § 3.

§ 5. Nous ne pousserons pas plus loin ce que nous voulons dire sur le nombre et l'espèce des différences de l'imitation.

§ 5. *Des différences de l'imitation.* Voir plus haut, ch. 1, § 4. Il est regrettable qu'Aristote n'ait pas traité un peu plus longuement cette question intéressante, qui, de son temps, avait déjà donné naissance à plus d'une controverse. On a cru, mais à tort, que le philosophe faisait de l'imitation le principe de l'art, et on l'en a blâmé, en lui opposant les théories différentes et plus justes de son maître Platon. Je ne pense pas qu'Aristote mérite cette critique; et il y a loin de dire que l'art est en général une imitation, ce qui est vrai, à dire que l'imitation est le principe de l'art, ce qui est faux. J'ai essayé, dans la Préface, de disculper Aristote. Voir ci-dessus le passage spécial de la Préface.

CHAPITRE IV.

Origine de la poésie ; elle vient de l'instinct d'imitation naturel à l'homme, et du plaisir que lui cause l'imitation. — Premières divisions de la poésie : genre héroïque, genre satirique ; Homère est la source commune de ces deux genres ; son Margitès est pour la comédie ce que l'Iliade et l'Odyssée sont pour la tragédie. — Premiers développements de la tragédie ; progrès que lui font faire Eschyle et Sophocle.

§ 1. Deux causes en général semblent avoir donné naissance à la poésie, et ces deux causes sont naturelles. § 2. D'abord, l'homme est par instinct imitateur dès l'enfance ; et, ce qui le distingue de tous les autres animaux, c'est qu'il est plus imitateur qu'aucun d'eux ; c'est en imitant qu'il commence sa première éducation. § 3. En second lieu, tous les hommes se plaisent

Ch. IV, § 1. Deux causes. L'instinct de l'imitation, et le plaisir que l'imitation procure, quand elle réussit. — *Naturelles.* C'est-à-dire que la volonté de l'homme n'y est pour rien.

§ 2. *L'homme est instinctivement imitateur.* Ces principes sont aussi vrais que simples ; et il est certain que, sans l'instinct d'imitation, l'homme ne serait pas plus perfectible que le reste des animaux.

§ 3. *Se plaisent à l'imitation.* Seconde cause, qui n'est pas moins exacte que la première.

à l'imitation des choses. Il suffit pour s'en convaincre d'observer les faits. Les choses que nous ne verrions qu'avec douleur dans la réalité, nous font grand plaisir à contempler dans leurs reproductions les plus exactes ; par exemple, les représentations des bêtes les plus hideuses et même des cadavres. § 4. La cause en est fort simple : c'est qu'apprendre quoi que ce soit est un très-vif plaisir, non pas seulement pour les philosophes, mais encore pour tous les hommes, qui ressentent aussi ce plaisir tout en le sentant moins. Ce qui fait qu'on se plait à voir les images des choses, c'est qu'on retrouve et qu'on devine chacune d'elles : par exemple, on reconnaît que c'est bien le portrait d'un tel. Que si l'on n'a point vu l'original antérieurement, ce n'est plus la ressemblance qui produit le plaisir ; mais c'est toujours l'exécution, la couleur, ou telle autre cause analogue.

§ 5. Ainsi, l'imitation étant instinctive en nous, aussi bien que l'harmonie et le rhythme, dont les vers ne sont évidemment qu'une partie, les esprits les plus heureu-

§ 4. *Apprendre quoi que ce soit est un très-vif plaisir.* Il faut voir le début de la Métaphysique, où ce principe est admirablement développé. On a, depuis Aristote, reproduit mille fois ces idées, qu'il emprunte lui-même en partie à Platon. Voir aussi la Rhétorique, livre III, ch. 10, page 1410, b, 10, édition de Berlin. — *C'est toujours l'exécution.* C'est-à-dire la simple imitation, sans ce degré particulier qui constitue la ressemblance.

§ 5. *Aussi bien que l'harmonie et le rhythme.* Nouveau principe dont il aurait fallu peut-être tenir autant

sement doués à cet égard par la nature, firent par de lents progrès et peu à peu sortir la poésie des premières improvisations. § 6. La poésie se divisa dès lors selon le caractère personnel des poètes. Les plus distingués imitèrent les actions nobles, et les aventures des personnages qui les avaient faites. Les esprits plus vulgaires imitèrent les actions des hommes vicieux, et composèrent d'abord des satires, comme les autres composaient des hymnes et des éloges. § 7. Nous ne pourrions citer dans ce genre aucun poème antérieur à Homère, quoique probablement il y en ait eu beaucoup. Mais, à partir d'Homère, on peut en compter un bon nombre, comme son Margitès et autres compositions analogues. Dans ces ouvrages, déjà se pré-

de compte que des deux autres. — *Sortir la poésie des premières improvisations.* Telle est la véritable origine de la poésie ; et personne n'a rien dit de plus profond sur ce sujet.

§ 6. *La poésie se divisa.* Explication aussi naturelle qu'exacte, et qui s'applique à l'art perfectionné autant qu'aux débuts de l'art. Le caractère du poète détermine le choix du genre auquel il applique son génie. — *Des satires ... des hymnes.* L'esprit humain a commencé par les hymnes, comme le prouve l'histoire de la poésie chez tous les peuples.

§ 7. *Quoique probablement il y en ait eu beaucoup.* La perfection même d'Homère atteste qu'il doit avoir eu de nombreux devanciers. — *Comme son Margitès.* Aristote cite un passage du Margitès dans la Morale à Nicomaque, livre VI, ch. 5, § 4, page 210 de ma traduction, 2e vol. ; on le trouve également cité dans le second Alcibiade de Platon, page 336, b, 15, de l'édition de Turin, 1839. Je ne comprends pas comment on a pu révoquer en doute l'authenticité d'un ouvrage qui a pour lui de tels témoignages. Voir sur un autre mérite du Margitès le § suivant. — *Et autres compositions analogues.* Qui

sente le mètre iambique si convenable à ce genre. Aussi ce nom d'iambique s'est conservé jusqu'à nous, parce que c'est dans ce mètre que les gens qui se querellaient se disaient des injures ; en grec, *Iambizon.* § 8. Ainsi, les anciens poètes se divisèrent en poètes héroïques et poètes iambiques. Homère, qui est le poète par excellence dans le genre sérieux, parce qu'il est le seul qui ait fait des imitations, non-seulement admirables, mais encore dramatiques, a aussi la gloire d'avoir le premier découvert les conditions de la comédie, en mettant dans le drame non plus le blâme direct du vice, mais le ridicule. Son Margitès est en effet par rapport aux comédies ce que sont par rapport aux tragédies l'Iliade et l'Odyssée. § 9. Une fois que la tragédie et la comédie furent indiquées, les auteurs s'adonnèrent selon leur talent naturel à l'un ou à

ne sont pas d'Homère. — *Le mètre iambique.* Les rares fragments qui restent du Margitès d'Homère sont tous en vers hexamètres. Ainsi cette remarque ne s'y applique pas. — *C'est dans ce mètre.* C'est-à-dire que ce mètre se présentait naturellement plus souvent qu'aucun autre dans les explosions de la colère ; plus loin § 14.

§ 8. *Homère qui est le poète par excellence.* Aristote n'a jamais manqué à cette admiration sans bornes, et à cet enthousiasme pour Homère. — *Son Margitès.* Nouvel éloge du Margitès plus grand encore que le premier. Voir la Préface.

§ 9. *Furent indiquées.* On peut trouver que ces explications d'Aristote, tout ingénieuses qu'elles sont, ne sont pas suffisantes. Entre le Margitès, tout comique qu'il pouvait être, et la comédie proprement dite, il y a toujours un immense intervalle ; et c'est à franchir cet intervalle,

l'autre de ces deux genres ; ceux-ci s'appliquant à faire des comédies à la place des iambes satiriques ; et ceux-là, des tragédies à la place des poèmes épiques, parce que ces formes nouvelles avaient acquis plus d'importance et plus de vogue que les anciennes.

§ 10. Quant à savoir si la tragédie a pris tous les développements qu'elle peut recevoir, qu'on la considère soit en elle-même, soit sous le rapport du théâtre et du spectacle, c'est une autre question.

§ 11. Au début, la tragédie fut toute d'improvisation, aussi bien que la comédie ; car l'une remonte aux pre-

qu'a consisté la véritable invention de la comédie. — *S'appliquant à faire des comédies.* Était-ce déjà des comédies qu'on pût représenter sur le théâtre ? ou seulement des comédies faites pour êtres lues ? C'était-là le point précis qu'il importait de fixer. — *A la place des iambes satiriques.* Voir plus haut § 6. — *Ces formes nouvelles.* Il reste toujours à savoir qui les avait trouvées. Il est possible qu'Homère eût mis les auteurs sur la route ; mais quel est le génie, encore parfaitement original, qui a créé ces formes nouvelles ?

§ 10. *C'est une autre question.* Qu'Aristote ne traite point dans la Poétique telle qu'elle nous est parvenue, mais qu'il avait peut-être traitée. La réserve qu'il fait ici a le mérite d'une sagacité profonde. Il est clair que la tragédie, telle qu'elle s'était développée en Grèce et malgré tous ses chefs-d'œuvre, ne lui semblait pas encore parfaite et qu'il entrevoyait des progrès nouveaux. Mais il serait bien difficile de deviner la pensée d'Aristote au-delà de cette simple indication ; et rien ne peut nous faire connaître ce qu'il attendait encore de la tragédie.

§ 11 *Fut toute d'improvisation.* Cette origine est très-probable ; il faut toujours un premier moteur naturel et spontané. L'art ne vient qu'en second lieu pour perfectionner

miers chanteurs de dithyrambes; et l'autre, aux premiers chanteurs de ces hymnes phalliques que la loi autorise encore aujourd'hui dans plus d'une ville. Peu à peu elle se développa à mesure qu'on vit les progrès qu'on pouvait lui faire faire; et après bien des transformations, elle s'arrêta quand elle eut atteint sa forme naturelle. § 12. Eschyle fut le premier qui introduisit deux acteurs au lieu d'un, diminua l'importance du chœur, et fit du

les premières inspirations qui sont irrésistibles et aveugles. — *Chanteurs de dithyrambes.* Voir plus haut ch. 1, § 14, et la note. Dans deux vers d'Archiloque, que nous a conservés Athénée XIV, p. 628, le poète rapporte son inspiration dithyrambique à l'ivresse dont Bacchus « a foudroyé ses sens. » — *Ces hymnes phalliques.* Sur cette cérémonie et ces fêtes d'une incroyable indécence, on peut voir le scholiaste d'Aristophane, Acharniennes, v. 243, p. 10, édit. de Firmin Didot, et aussi Athénée, XIV, p. 622. — *Encore aujourd'hui.* Il est fort étrange que cette coutume scandaleuse eût pu subsister jusqu'à l'époque d'Aristote; mais il paraît d'après ce passage même, qu'elle ne subsistait plus à Athènes, où elle avait pris naissance si l'on en croit le scholiaste d'Aristophane. — *Après bien des transformations.* Godefroi Hermann, dans son commentaire sur ce passage, ne compte pas moins de huit formes de la tragédie, en commençant par les dithyrambes et les improvisations satiriques, et en passant par Thespis, Phrynichus, Pratinas, Eschyle, Sophocle, jusqu'à ce dernier progrès qui admit un quatrième acteur. — *Sa forme naturelle.* Celle qu'elle avait au temps d'Aristote, et qu'elle ne changea plus en Grèce.

§ 12. *Deux acteurs au lieu d'un.* Si l'on en croit Diogène de Laërte, III, § 56—34, page 81 de l'édit. de Firmin Didot, c'est Thespis qui imagina le premier acteur, pour faire reposer le chœur, qui auparavant était seul et parlait toujours. — *Diminua l'importance du chœur.* Qui n'eut plus par conséquent que la

dialogue la partie essentielle. Sophocle porta le nombre des acteurs à trois et décora la scène de peintures.

§ 13. Ce fut assez tard que la tragédie, abandonnant les sujets trop courts et le style plaisant qui étaient particuliers au genre satirique d'où elle sortait, acquit toute sa grandeur et sa pompe, et que le vers devint iambique au lieu de tétramètre ; car c'est du tétramètre qu'on s'était servi d'abord, parce que la poésie était alors faite pour accompagner la danse des Satyres. § 14. Mais quand le dialogue fut établi, la nature fournit bientôt d'elle-même le mètre qui convenait ; car l'iambe est le

moitié de l'œuvre. — *Du dialogue.* Entre les deux acteurs ; car, dans le principe, l'acteur unique parlait après le chœur et non point avec lui. — *Et décora la scène de peintures.* Ce fut un immense progrès ; et l'illusion dut y gagner beaucoup.

§ 13. *Au genre satirique d'où elle sortait.* Ceci contredit ce qu'Aristote a rapporté, un peu plus haut §§ 6 et 9, de l'origine de la tragédie. Il la fait sortir des hymnes, des éloges et de l'épopée, en même temps qu'il fait sortir la comédie des satires. Il serait difficile de concilier ces deux passages formellement opposés, et il vaut mieux croire à une inadvertance de l'auteur. — *Le vers devint iambique.* Voir plus haut ch. 1, § 9, et plus loin, ch. 24, § 8. Aristote fait la même remarque dans la Rhétorique, livre III, ch. 1, p. 1404, a, 30, édit. de Berlin. — *Accompagner la danse des Satyres.* Aristote remarque dans la Rhétorique, livre III, ch. 8, p. 1409, a, 1, édit. de Berlin, que le trochée a quelque chose de sautillant et de lascif qui l'a fait naturellement préférer pour les tétramètres.

§ 14. *Le dialogue fut établi.* Par Eschyle et ses successeurs. — *Le mètre qui va le mieux au dialogue.* Voir la Rhétorique., loc. cit. page 1408, b, 35, édit. de Berlin ; on y trouve quelques autres détails.

mètre qui va le mieux au dialogue ; et, la preuve, c'est qu'on fait plus d'iambes que de tous autres vers dans la conversation, et qu'on y fait très-peu d'hexamètres, à moins de sortir du diapason ordinaire.

§ 15. Nous aurions encore à traiter du nombre des épisodes et des autres ornements qu'on a prétendu ajouter à la tragédie ; mais, bornons-nous sur ces sujets, à ce que nous venons de dire ; car il serait trop long d'entrer dans tous ces détails.

§ 15. *Du nombre des épisodes.* Il ne faut point entendre ici le mot d'épisodes dans le sens où nous le prenons ordinairement. Plus loin ch. 12, § 4, Aristote a défini l'épisode : « Toute la partie comprise entre les chants du chœur. » Il pouvait y avoir un nombre plus ou moins grand d'épisodes, qui formaient le dialogue, et par conséquent toute l'intrigue du drame. On comprend qu'en faisant paraître ou retirer les personnages, on augmentait ou l'on diminuait à volonté la quantité des épisodes. — *Dans tous ces détails.* Godefroi Hermann a transporté ici et à la fin de ce chapitre tout le § 10 sur les progrès dont la tragédie paraît encore susceptible. C'est une hardiesse que n'exige point la suite des idées, et que ne justifie aucun manuscrit.

CHAPITRE V.

L'élément essentiel de la comédie est le ridicule; obscurité sur les premiers développements de la comédie. — Epicharme et Phormis en Sicile, Cratès à Athènes. — Comparaison de l'épopée et de la tragédie.

§ 1. La comédie est, comme je l'ai dit, l'imitation du vice ; non pas cependant de toute espèce de vice, mais de celui où le mal laisse encore sa part au ridicule. En effet, le ridicule suppose toujours un certain défaut, et une difformité qui n'a rien de douloureux pour celui qui la

Ch. V, § 1. Comme je l'ai dit. Plus haut, ch. 4, § 8. — *Le mal laisse encore sa part au ridicule.* Distinction profonde et essentielle. Si le vice que le poète représente est par trop odieux, ce n'est plus une comédie qu'il fait : c'est une tragédie ou un mélodrame. L'odieux peut être mêlé au ridicule dans une très-forte proportion, et le Tartufe en est un frappant exemple ; mais la mesure est très-difficile à garder, et il ne fallait pas moins que le génie de Molière pour ne point dépasser la limite. Tartufe lui-même ne fait pas rire; mais le ridicule versé sur ses dupes, compense l'horreur qu'il inspire ; et de cet heureux mélange est sorti un chef-d'œuvre. Corneille n'a pas été très-exact en citant la définition de la comédie par Aristote, Premier discours sur le poème dramatique, page 18, édit. de 1830. — *Rien de douloureux.... rien de mena-*

subit, ni rien de menaçant pour sa vie. C'est ainsi qu'un masque provoque le rire dès qu'on le voit, parce qu'il est laid et défiguré, sans que d'ailleurs ce soit par suite d'une souffrance. § 2. Les transformations de la tragédie, et les poètes à qui elles sont dues, ne sont pas restés ignorés; mais on ne connaît point les transformations de la comédie, parce qu'on ne s'y intéressa point dans le début. Ce fut assez tard que l'Archonte donna le chœur aux auteurs comiques, qui ne dépendaient alors que d'eux seuls. La comédie avait déjà bon nombre de ses formes à l'époque où l'on commence à parler de poètes qui lui appartiennent spécialement. § 3. Qui a imaginé les masques et les prologues, le nombre des acteurs, et tant

çant. Observations pleines de justesse. La sympathie naturelle au cœur de l'homme ne lui permet pas de rire de son semblable quand il le voit souffrir. — *Un masque.* J'ai préféré ce sens parcequ'il rend la pensée plus vivement.

§ 2. *Les transformations de la tragédie.* Voir plus haut ch. 4, § 11. — *Et les poètes à qui elles sont dues.* Id, § 12, Aristote s'est contenté de nommer seulement quelques-uns de ces poètes; il eût été curieux de les connaître tous. — *Donna le chœur.* C'est-à-dire fit aux dépens du public tous les frais que la représentation exigeait, en permettant au poète de faire apprendre sa pièce par les comédiens. — *Qui ne dépendaient alors que d'eux seuls.* Et qui ne relevaient point encore de l'autorité publique pour la représentation de leurs ouvrages. — *Avait déjà bon nombre de ses formes.* Ce sens est le seul qui me paraisse d'accord avec ce qui précède.

§ 3. *Les prologues.* Plus loin, ch, 12. § 4, le prologue est défini toute cette partie de la pièce qui précède l'entrée du chœur. — *Le nombre*

d'autres détails? C'est ce qu'on ne sait pas. Tout ce qu'on sait, c'est qu'Epicharme et Phormis ont été les premiers à traiter les sujets comiques. § 4. Ainsi, la comédie vint originairement de la Sicile; mais à Athènes, Cratès fut le premier qui, renonçant au genre iambique, c'est-à-dire à la satire individuelle, prit des types généraux pour textes de dialogues et pour sujets de ses pièces.

§ 5. L'épopée tient à la tragédie en ce qu'elle est comme elle, sauf le mètre, une imitation des actions nobles à l'aide du discours. Mais une différence, c'est que dans l'épopée le mètre est toujours le même, et qu'elle est toujours un récit. § 6. Une autre différence

des acteurs. Ceci semble contraire à ce qui a été dit plus haut, ch. 4, § 12, sur les innovations d'Eschyle et de Sophocle. — *Épicharme,* Originaire de Cos, avait vécu à la cour de Hiéron, tyran de Syracuse; — *Phormis.* A celle de Gélon.

§ 4. *Cratès.* Qu'il ne faut pas confondre avec Cratès le philosophe cynique. — *Au genre iambique.* Voir plus haut ch. 4, § 6. — *C'est-à-dire la satire individuelle.* J'ai ajouté cette explication pour plus de clarté.

§ 5. Ce paragraphe et les suivants jusqu'à la fin du chapitre ont été rattachés par plusieurs éditeurs au chapitre suivant où il est question exclusivement de la tragédie. Je les ai maintenus où ils sont, par respect pour la tradition. La comparaison de l'épopée et de la tragédie me semble placée aussi bien ici qu'un peu plus bas. — *Des actions nobles.* Ou : *de nobles personnages.* — *A l'aide du discours.* Avec cette différence pourtant que c'est le dialogue qui seul figure dans la tragédie avec les chants du chœur. — *Toujours le même.* Voir plus haut ch. 1, § 8, un passage où Aristote semble croire que l'épopée pourrait employer plusieurs mètres à la fois.

encore, c'est l'étendue. La tragédie s'efforce autant que possible de se renfermer dans une seule révolution du soleil, ou du moins de très-peu sortir de ces limites; l'épopée, au contraire, n'a pas de limite de temps; et c'est là une différence essentielle, quoique dans le principe on se donnât cette facilité pour la tragédie aussi bien que pour l'épopée. § 7. D'ailleurs, certaines parties sont identiques des deux parts, et d'autres sont spéciales à la tragédie. Mais quand on sait juger une tragédie, bonne ou mauvaise, on peut juger également une épo-

§ 6. *Une seule révolution du soleil.* Voilà le fameux passage sur lequel on a prétendu fonder l'unité de temps. On voit que dans la pensée d'Aristote, il n'y a, dans cette remarque, rien moins qu'un précepte formel. Il se borne à rappeler quel est l'usage; il ne le prescrit pas du tout comme une loi du genre. Les restrictions même qu'il apporte à l'expression dont il se sert : *autant que possible, ou du moins...* prouvent de reste que ce n'est pas un principe qu'il veut établir. Je crois bien qu'il approuve la tragédie de se renfermer, comme elle le fait, dans ces limites; mais il ne les lui impose en rien. Voir plus haut la Préface. Voir le Discours de Corneille sur les trois unités, avec les remarques de Voltaire, qui approuve complètement sur ce point les théories de Corneille, fondées sur celles d'Aristote, et encore plus sur la nature. — *Cette facilité pour la tragédie.* Ainsi l'unité de temps avait été un perfectionnement et un progrès. Le théâtre grec y était revenu, après en avoir d'abord méconnu l'importance. C'est que sans doute on avait senti les abus de la pratique contraire.

§ 7. *Certaines parties.* Peut-être Aristote aurait dû être plus précis sur ce point. Voir plus loin les chapitres 24 et 26 où la comparaison de la tragédie et de l'épopée est continuée. Aristote finit par donner la préférence à la tragédie sur l'épopée,

pée ; car toutes les conditions de l'épopée sont dans la tragédie, bien que toutes celles de la tragédie ne soient pas dans l'épopée.

et il en allègue des raisons considérables. Je n'ai pas cru cependant pouvoir défendre cette théorie du philosophe ; et l'on peut voir, dans la Préface, que je mets l'épopée au-dessus de la tragédie, parcequ'elle exige des facultés d'esprit plus puissantes et parce qu'elle excerce sur les peuples, une influence bien autrement profonde et durable. Du reste, dans le présent chapitre V, Aristote ne fait qu'indiquer la question ; et il est probable qu'il pensait trouver plus tard une occasion meilleure de la traiter plus complètement. Cette occasion n'est pas revenue.

CHAPITRE VI.

Théorie de la tragédie. — Définition de la tragédie; les parties essentielles qui la constituent sont au nombre de six : la fable en est la principale; les caractères, les pensées, le style, la mélopée, et le spectacle ne viennent qu'à la suite.

§ 1. Nous nous réservons de traiter plus tard de l'imitation en vers hexamètres, c'est-à-dire de l'épopée et de la comédie. Pour le moment, nous parlerons de la tragédie, en tirant de ce que nous venons de dire la définition de ce qui la constitue essentiellement.

§ 2. Voici comment je la définis :

La tragédie est l'imitation de quelque action sérieuse et noble, complète, ayant son juste développement, em-

Ch. VI, § 1. De traiter plus tard. Dans la Poétique, telle que nous l'avons, Aristote n'a vraiment traité que de la tragédie et de l'épopée ; encore ce qu'il dit de cette dernière est-il bien court. Mais il n'y a, pour ainsi dire, rien sur la comédie. Ces lacunes, qu'on ne peut guère attribuer à l'auteur, et qui sont l'œuvre du temps, sont bien regrettables. — *Pour le moment.* Cette division si nette semble attester que le reste de l'ouvrage était déjà fait.

§ 2. *Sérieuse et noble.* Il n'y a

ployant un discours relevé par tous les agréments qui, selon leur espèce, se distribuent séparément dans les diverses parties, sous forme de drame et non de récit, et arrivant, tout en excitant la pitié et la terreur, à purifier en nous ces deux sentiments. Quand je parle d'un

qu'un seul mot dans le texte. — *Sous forme de drame et non de récit.* Voir dans le chapitre précédent, § 5. — *La pitié et la terreur.* Lessing veut qu'on traduise « la crainte » et non la terreur, Dramaturgie, 2ᵉ partie, p. 6, trad. française, 1755, et page 24, sur cette définition de la tragédie. Voltaire dit indifféremment la terreur ou la crainte, Dissertation sur l'Électre de Sophocle, page 268, éd. de Beuchot, tome 6. — *A purifier... ces deux sentiments.* On a beaucoup discuté pour savoir précisément ce qu'Aristote entendait par ceci. Il me semble qu'on s'est en général donné beaucoup plus de peine qu'il ne fallait. Aristote veut simplement dire que la pitié et la terreur excitées par la tragédie n'ont point l'intensité douloureuse qu'elles ont en présence de la réalité. Le spectateur d'une fiction est ému d'une façon plus pure et moins grossière que s'il voyait réellement les objets que le poète lui représente. Quelque sensible que l'on soit on n'éprouve pas, en voyant au théâtre donner un coup de poignard, la même angoisse que si l'on voyait effectivement commettre un meurtre, le sang jaillir et la victime expirante tomber sous les coups de l'assassin. L'émotion est à la scène beaucoup plus douce ; et elle est purifiée. On a cru trop souvent qu'Aristote avait prétendu que la tragédie était propre à corriger les passions, et qu'elle avait une grande influence morale pour améliorer les cœurs. Il ne paraît pas qu'on puisse tirer du tout de ce passage une théorie de ce genre. Voir le second Discours de Corneille, sur le Poème dramatique, page 50 et suiv. éd. de 1830. Voltaire se moque beaucoup de cette prétendue médecine des passions; le mot de *purgation*, dont se sert Corneille, est en effet devenu ridicule ; mais les idées ne le sont pas, quoique Corneille se soit mépris, selon moi, sur celles d'Aristote. Ch. Perrault, avait devancé les railleries de Voltaire, Parallèle

discours relevé d'agréments, j'entends celui qui réunit le rhythme, l'harmonie et le chant, et quand j'ajoute : Séparément selon leur espèce, j'entends que certaines parties n'ont que des vers, tandis que les autres se complètent aussi par le chant et la musique.

§ 3. Puisque c'est par l'action que la tragédie imite, une première conséquence, c'est qu'une partie de la tragédie est nécessairement la pompe du spectacle ; et que la mélopée et les paroles ne viennent qu'ensuite. Car ce sont là les moyens d'imitation dont elle dispose. J'entends par les paroles la composition des vers ; et quant à la mélopée, chacun sait assez clairement tout ce qu'elle est.

des anciens et des modernes, III, p. 275. — *Le rhythme.* C'est la mesure dans les mouvements de la danse et dans le geste. — *L'harmonie.* C'est-à-dire la musique instrumentale. S'il n'est pas ici question du mètre, c'est que cette idée est sous-entendue comme évidente, et qu'Aristote, non plus que l'antiquité tout entière, n'a jamais pensé qu'une tragédie pût être en prose. Voir plus haut, ch. 4, §§ 13 et 14, sur le mètre propre à la tragédie. — *N'ont que des vers.* C'est le dialogue, composé de la suite des épisodes. — *Se complètent aussi par le chant.* Ce sont les chants du chœur.

§ 3. *La pompe du spectacle.* Cette observation est aussi vraie que simple ; et l'on ne se doutait pas, lorsque dans ces derniers temps on soignait tant la mise en scène, qu'on revenait à un antique précepte de la critique. Le 17[e] et le 18[e] siècles avaient trop négligé cette partie indispensable de l'art dramatique ; et malgré leur admiration pour la Grèce, ils n'avaient pas su l'imiter dans ce soin important. Les novateurs de nos jours se sont rapprochés des classiques sans le savoir. — *Chacun sait.* Ceci pouvait être vrai du temps d'Aristote ; mais les modernes peuvent regretter ici des

§ 4. La tragédie est donc l'imitation d'une action ; et cette action étant l'œuvre de personnages qui agissent, ces personnages ont nécessairement un caractère, et un esprit qui les font ce qu'ils sont ; conditions qui, d'ailleurs, servent à qualifier aussi les actes humains. Or, il y a deux causes qui déterminent naturellement toutes nos actions : ce sont l'esprit et le caractère, qui, dans la vie également, décident toujours de nos succès ou de nos revers. § 5. C'est la fable qui est l'imitation de l'action ; et par fable, j'entends le tissu des faits. Le caractère ou les mœurs, c'est ce qui distingue les gens qui agissent et permet de les qualifier ; et l'esprit, c'est l'ensemble des discours par lesquels on exprime quelque chose, ou même on découvre le fonds de sa pensée.

§ 6. Ainsi, l'on peut compter dans toute la tragédie six éléments qui servent à déterminer ce qu'elle est et ce qu'elle vaut : ce sont la fable, les mœurs ou caractères, le style, l'esprit ou sentiments, le spectacle et la mé-

détails qui les auraient instruits, et dont nous avons grand besoin.

§ 4. *Esprit,* ou mœurs ; *Caractère,* ou pensées. Les deux mots que j'ai préférés me semblent plus clairs.

§ 5. *De l'action.... des faits.* Les deux expressions du texte ont une identité étymologique que je n'aurais pu rendre que par une assez longue périphrase.

§ 6. *Six éléments.* C'est ce que Corneille appelle les parties intégrantes de la tragédie, pour les distinguer des parties de quantité ou d'extension, expressions très-peu claires. Premier Discours sur le poëme dramatique, page 17, éd. de 1830. — *Ou caractères.... ou senti-*

lopée. En effet, les moyens d'imitation comprennent deux de ces éléments ; la façon d'imiter en comprend un ; et ce qu'on imite comprend les trois autres. En dehors de ces termes, il n'y a plus rien. § 7. D'ailleurs, ce ne sont pas quelques poètes en petit nombre et qu'on pourrait compter, qui ont employé ces six éléments ; toute pièce, sans exception, renferme à la fois, spectacle, caractères, fable, style, musique et pensées.

§ 8. De ces diverses parties, la plus importante sans comparaison, c'est le tissu de l'action ; car la tragédie n'est pas seulement une imitation des hommes : c'est aussi l'imitation de leur activité, de leur vie, de leur bonheur et de leur adversité. Le bonheur ne peut consister que dans l'action, et la fin qu'on se propose est un

ments. J'ai ajouté ces mots. — *Les moyens d'imitation.... la façon d'imiter.... ce qu'on imite.* Voir plus haut, ch. I, § 4, et l'ensemble des trois premiers chapitres, sur ces distinctions fondamentales. — *Deux de ces éléments.* Le style et la mélopée ; *un*, le spectacle ; *les trois autres*, la fable, les caractères et les pensées.

§ 7. *Toute pièce, sans exception.* Il est bien entendu qu'il ne s'agit ici que de tragédie.

§ 8. *La plus importante.... c'est le tissu de l'action.* Cela est si vrai que bien des pièces n'ont dû leur succès qu'à l'habile contexture de la fable. Ni le style, ni les caractères ne les distinguaient ; mais l'action en était fortement nouée ; et il n'en a pas fallu davantage pour les faire réussir. Voir aussi un peu plus bas, § 10. Voir encore Le Tasse, Discorsi dell' arte poetica, p. 54, éd. de 1804. — *Le bonheur ne peut consister que dans l'action.* Il faut voir le développement de ce grand principe dans la

acte et non point une simple faculté. Si c'est par les mœurs et le caractère qu'on est tel ou tel, c'est par l'action qu'on est heureux, ou bien, infortuné. § 9. Les poètes visent donc bien dans leurs œuvres à imiter les mœurs et les caractères ; mais ils peignent les mœurs en les enveloppant dans les actes qui les révèlent. Ainsi, l'action et la fable sont la fin propre de la tragédie ; et la fin est en tout ce qu'il y a de plus important. On peut ajouter que sans action il n'y aurait pas de tragédie, tandis qu'il y en aurait encore sans les mœurs et les caractères. C'est ainsi que la plupart de nos tragédies

Morale à Nicomaque, livre I, et spécialement ch. 4, page 29 de ma traduction. — *Un acte et non point une simple faculté.* Théorie qu'Aristote a reproduite dans la Morale, la Métaphysique et la Politique. — *C'est par l'action qu'on est heureux.* Il faut entendre ici l'action intérieure des facultés intellectuelles, tout aussi bien que l'activité du dehors. Voir la Morale à Nicomaque, livre X, ch. 7, page 453 de ma traduction.

§ 9. *Les poètes visent donc bien.* Selon l'accentuation qu'on donne au premier mot de la phrase, il serait possible de voir ici une négation au lieu d'une affirmation. Le contexte s'arrange mieux du sens que j'ai préféré ; mais l'autre n'est pas absolument à rejetter : « Les poètes ne visent pas dans leurs œuvres à imiter les mœurs ; mais, etc. » — *Qui les révèlent.* J'ai ajouté ces mots pour être plus clair et complèter la pensée. — *L'action et la fable.* C'est au fond une seule et même chose. — *Et la fin est tout ce qu'il y a de plus important.* Parce que tout le reste est fait en vue de la fin. — *Sans action il n'y aurait pas de tragédie.* C'est là ce qui a causé la perte de tant de tragédies, où ne faisaient défaut, ni le style, ni la pensée, ni même les caractères. Corneille et Voltaire ont expliqué cette maxime d'Aristote en la justifiant. Premier Discours sur le

modernes ne représentent pas les mœurs; et qu'en général bien des poètes ont ce défaut. § 10. On le retrouve même dans la peinture; et c'est là la différence de Xeuxis à Polygnote. Polygnote reproduit admirablement les caractères et les mœurs, tandis que la peinture de Xeuxis n'a aucune expression morale. § 11. Mettre à la suite les unes des autres des sentences morales, des phrases et des pensées bien tournées, ce n'est pas davantage faire œuvre de tragédie; la vraie tragédie est beaucoup plutôt celle qui pêche sous ces rapports, mais qui a une fable et une action bien tissues. § 12. En outre, les ressorts les plus puissants de la tragédie pour émouvoir les âmes, les péripéties et les reconnaissances, sont des parties de la fable. Une autre preuve, c'est que les

poème dramatique, page 33, éd. de 1830.

§ 10. *Xeuxis à Polygnote.* Il est encore question de Xeuxis, plus loin, ch. 25, § 23; et Aristote paraît, dans ce second passage, faire plus de cas de son talent. Au chapitre II, § 2, Polygnote a été déjà cité comme un grand peintre, qui représentait les hommes plus beaux qu'ils ne sont, et qui les idéalisait à la manière des grands poètes. — *Aucune expression morale.* Ce jugement, que d'ailleurs nous ne pouvons contrôler, doit paraître bien sévère si l'on s'en rapporte à la renommée de Xeuxis.

§ 11. *Mettre à la suite....* Le défaut que signale ici Aristote, n'est pas moins répandu de nos jours qu'il ne l'était de son temps. Bien des tragédies ne sont qu'une longue suite de déclamations. Voir Corneille, Premier Discours sur le poème dramatique, page 34, éd. de 1830.

§ 12. *Les péripéties et les reconnaissances.* Voir plus loin sur ces deux premières parties de la fable, le chapitre XI tout entier. — *Sont*

auteurs qui débutent arrivent à très-bien faire pour le style et les mœurs, avant de savoir bien composer l'action ; et ç'a été là l'écueil de presque tous les anciens poètes.

§ 13. La fable est donc le principe, et l'âme, pour ainsi dire, de la tragédie ; les mœurs ne viennent qu'en seconde ligne. Un phénomène analogue se reproduit dans la peinture. Un peintre aurait beau étendre les plus belles couleurs pêle-mêle sur une toile, il ne nous ferait point autant de plaisir qu'en traçant une figure au simple crayon blanc. Ainsi, la tragédie imite l'action ; et par l'action, elle imite surtout des personnages qui agissent.

§ 14. Les pensées ne viennent qu'au troisième rang, après l'action et les mœurs. C'est de savoir dire tout ce qui est renfermé dans le sujet, et qui y convient ; et c'est

des parties de la fable. Et des actions, où le style n'a plus rien à faire. — *Les auteurs qui débutent.* On peut voir un exemple de ceci dans plus d'un auteur de notre langue, et notamment dans Racine, dont les deux premières pièces, d'ailleurs bien écrites, pèchent surtout par l'action.

§ 13. *Et l'âme, pour ainsi dire.* Expression à remarquer. Aristote a très-rarement de ces métaphores. Celle-ci est très-juste et résume parfaitement tout ce qui précède. Corneille est ici tout à fait de l'avis d'Aristote. Premier Discours sur le poème dramatique, page 17, éd. de 1830. — *Se reproduit dans la peinture.* Déjà plus haut § 10, il a été fait un rapprochement entre la poésie et la peinture. La comparaison est ici ingénieuse et frappante. — *Des personnages qui agissent.* Et non des personnages qui ne font que penser et parler plus ou moins bien.

l'objet que poursuivent, en fait d'éloquence, la politique et la rhétorique. Les anciens poètes prêtaient à leurs personnages de vrais discours d'hommes d'Etat ; aujourd'hui, ce sont plutôt des déclamations de rhéteurs. § 15. Comme les mœurs sont précisément l'expression de la volonté qui se prononce pour un des deux partis, il n'y a pas de mœurs dans les discours, où celui qui les tient n'a ni à prendre ni à fuir une résolution. La pensée consiste uniquement à déclarer qu'une chose est ou n'est pas, et, d'une manière générale, à exprimer quelque chose.

§ 14. *La politique et la rhétorique.* Cette réflexion, qui a quelque chose de bizarre et d'obscur, est au fond très-exacte. Comme dans les tragédies ce sont toujours de grands personnages qui figurent, les sujets qu'ils discutent sont en général d'intérêt public. Or, on peut traiter ces sujets de deux points de vue : ou du côté sérieux et réel, comme le fait la vraie politique et comme le faisaient les anciens poètes, citoyens eux-mêmes et acteurs dans les débats de la politique contemporaine ; ou du côté superficiel et déclamatoire, comme le font les rhéteurs. Notre théâtre nous offre de grands exemples sous ces deux rapports. Corneille, pour ne citer que lui, parle politiquement, pour emprunter l'expression Aristotélique ; d'autres, moins heureux, ont parlé politique en simples rhéteurs, fort habiles encore, mais qui ne sentaient point assez vivement ce dont ils traitaient ; Voltaire entr'autres.

§ 15. *Qui se prononce pour un des deux partis.* J'ai paraphrasé le texte en me guidant sur l'étymologie des mots. — *Il n'y a pas de mœurs.* En d'autres termes : Le caractère moral ne se montre pas. — *Ni à prendre ni à fuir une résolution.* C'est qu'alors il n'y a pas d'action, et que le personnage est purement déclamatoire.

§ 16. La quatrième partie de la tragédie, c'est le style des discours que les personnages débitent; et le style, c'est, ainsi que je viens déjà de le dire, l'exposition de la pensée au moyen des mots; le style a dans les vers la même importance que dans la prose.

§ 17. La mélopée l'emporte de beaucoup comme agrément sur les cinq autres parties de la tragédie.

§ 18. Enfin, le spectacle, en frappant les yeux, produit de l'effet sur les âmes. Mais c'est le moyen qui s'éloigne le plus de l'art, et qui tient le moins à la poésie; car à toute force la tragédie peut se passer et de représentation et d'acteurs; c'est à l'art du costumier plutôt qu'à celui des poètes qu'appartient en propre tout ce qui doit être fait pour contenter les yeux.

§ 16. *Je viens déjà de le dire.* Voir plus haut dans ce chapitre, §§ 5 et 15.

§ 17. *Comme agrément.* Voir plus haut § 2, la définition de la tragédie.

§ 18. *C'est le moyen qui s'éloigne le plus de l'art.* Et dont les mauvais auteurs font le plus d'abus, comme on peut le voir de nos jours. — *Qui tient le moins à la poésie.* Toutes ces considérations sont profondément justes; et ces conseils si sages n'ont point vieilli, même pour nous.

CHAPITRE VII.

De la fable ou tissu de l'action dans la tragédie : principes généraux de composition; proportions nécessaires d'une bonne tragédie.

§ 1. Après avoir déterminé ces principes, expliquons ce que doit être la composition de l'action, puisque nous en avons fait la première et la plus importante partie de la tragédie.

§ 2. Nous avons reconnu que la tragédie est l'imitation d'une action qui est entière et complète, et qui de plus, a une certaine étendue; car, même sans étendue, une chose peut n'en être pas moins complète. Complet est ce qui a un commencement, un milieu et une fin. Le

Ch. VII, § 1. *Nous en avons fait.* Dans le chapitre précédent, §§ 8 et suiv.

§ 2. *Nous avons reconnu.* Ibid. § 2. — *Un commencement, un milieu et une fin.* Ces détails, qui peuvent paraître un peu subtils, ne sont pas du moins étrangers au sujet. Il y a beaucoup de tragédies qui ne sont pas complètes au sens où l'entend ici Aristote, et dans les quelles manquent souvent les conditions nécessaires d'un commencement, d'un milieu et d'une fin, qui se tiennent et

commencement est ce qui n'est point nécessairement après autre chose, mais qui doit naturellement avoir après soi quelque chose qui existe antérieurement ou qui se produit à la suite. Au contraire, la fin est ce qui doit être naturellement après une autre chose, soit de toute nécessité, soit le plus ordinairement, et ne doit rien avoir après soi. Le milieu est ce qui ne vient qu'après une autre chose, et après quoi il y a d'autres choses encore. § 3. Ainsi, une fable, pour être bien constituée, ne peut ni commencer au hasard, ni finir au hasard; et elle doit être conforme aux principes que nous venons de rappeler.

§ 4. Comme un être, ou une chose composée de parties diverses, ne peut avoir de beauté qu'autant que ses parties soient disposées dans un certain ordre, et qu'elles

qui forment un tout. — *Le commencement est ce qui n'est point nécessairement....* Quelques éditeurs ont déplacé la négation, sans l'autorité des manuscrits : « Ce qui nécessairement, n'est point.... » — *Antérieurement.... à la suite.* J'ai ajouté ces mots pour rendre la pensée plus claire. — *Et ne doit rien avoir après soi.* La plupart des tragédies qui pèchent par le dénouement, ont manqué à cette règle ; le plus souvent la pièce finit mal, parce qu'en effet elle ne finit pas, et qu'on peut encore attendre quelque chose après le dénouement qu'elle donne.

§ 3. *Ni commencer au hasard, ni finir au hasard.* Application très-juste des principes qui précèdent. On sait quelle place tiennent dans la tragédie l'exposition qui l'ouvre, et le dénouement qui la clot.

§ 4. *Comme un être, etc.* Principes d'une évidence incontestable, dont

aient en outre une dimension qui ne peut être arbitraire, puisque le beau consiste dans l'ordre et la grandeur, il s'ensuit qu'un bel être ne saurait être ni excessivement petit, car on ne le verrait que confusément, parce que la vue s'en produirait dans un instant presqu'imperceptible ; ni démesurément grand, car alors on ne pourrait en avoir une vue d'ensemble, et l'unité et le tout que cette vue devrait nous donner, échapperait à nos regards ; par exemple, si l'objet avait dix mille stades de long. § 5. Ainsi donc, de même que pour les corps et pour les animaux, il faut une certaine dimension qui puisse être saisie d'un coup d'œil, de même les fictions de la poésie doivent avoir une certaine étendue que la mémoire puisse aisément embrasser. Fixer la limite de cette étendue par rapport aux circonstances du concours ou

il est fait ici une très-heureuse application à l'art dramatique. Corneille, et Voltaire en l'annotant, les ont complètement approuvés. Voir le Premier Discours sur le poème dramatique, page 25, éd. de 1830. — *Dans un instant.* Et dans un espace.

§ 5. *La mémoire puisse aisément embrasser.* C'est un soin qu'ont souvent négligé les auteurs qui accumulent les incidents dans leurs pièces. Le spectateur, en voyant tant de choses, est exposé à en oublier beaucoup ; et l'œuvre devient pour lui confuse et presqu'inintelligible. Il est fort ingénieux de prendre, pour les limites de l'œuvre dramatique, les limites ordinaires de la mémoire humaine ; et ceci sert à juger aisément ces étranges systèmes où l'on prétendait faire durer pendant plusieurs jours la représentation des pièces. Les auditeurs auraient presque perdu la mémoire, de la veille au lendemain. — *Aux circonstances du concours.* Ceci se rap-

au goût des juges, ce n'est pas l'affaire de l'art; car si le concours comprenait cent tragédies, par exemple, il faudrait bien mesurer le temps des concurrents à la clepsydre, comme on dit qu'on le fait ailleurs quelquefois. § 6. Mais la véritable limite par rapport à la nature même de la chose, c'est que la tragédie qui est la plus longue, sans cesser d'être parfaitement claire, est la meilleure relativement à l'étendue; et pour donner une définition absolue, il faut dire que la vraie mesure d'une tragédie est celle où, d'après la succession vraisemblable, ou nécessaire des événements, les per-

porte aux conditions spéciales de l'art dramatique dans l'antiquité. — *Ce n'est pas l'affaire de l'art.* C'est en quelque sorte une affaire d'administration publique et de police. — *A la clepsydre... ailleurs.* Au barreau, où l'on mesurait ainsi les plaidoyers des orateurs et des avocats.

§ 6. *La plus longue, sans cesser d'être parfaitement claire.* Ce principe n'est pas aussi juste que les précédents; et la mesure de la puissance de la mémoire me semble préférable, bien qu'elle se confonde en partie avec celle de la clarté. Il ne s'agit d'ailleurs ici que d'une règle très-générale; car la longueur d'une tragédie peut et doit varier aussi selon le sujet.—*Une définition absolue.* Cette définition qu'Aristote donne pour absolue, sans qu'elle le soit peut-être autant qu'il le croit, tient du moins à l'essence même de la tragédie. Il faut que le drame renferme un juste développement de toutes les causes qui doivent produire le bonheur ou le malheur des personnages mis en scène; autrement, il ne serait pas assez clair pour les auditeurs. — *Vraisemblable, ou nécessaire.* Dans la réalité des choses et dans la fable du drame. Voir Corneille, Second Discours sur le poème dramatique, page 96, éd.

sonnages ont tout le temps convenable de passer du malheur au bonheur, ou du bonheur au malheur.

de 1830. — *Ont tout le temps.* Il s'agit du temps moral, bien plus encore que du temps réel, quoiqu'en général dans l'antiquité la durée des événements traités par la tragédie ne dépassât pas celle d'un jour. Voir plus haut, ch. 5, § 6, et aussi, dans la Préface, la justification de cette théorie tant contestée et qui, au fond, est si raisonnable.

CHAPITRE VIII.

De l'unité d'action; ce qu'il faut entendre par là; supériorité incomparable d'Homère.

§ 1. La fable n'est pas une, ainsi qu'on le suppose d'ordinaire, par cela seul qu'elle se rapporte à un personnage unique; car une chose unique peut présenter une variété infinie de rapports dont il serait impossible de former une unité; et de même, un homme seul peut faire une foule d'actions dont il ne se forme pas du tout une action une. § 2. C'est là, selon moi, ce qui constitue l'erreur de tous les poètes qui ont composé l'Héracléïde, la Théséïde, et autres ouvrages de ce genre, s'imaginant que leur Hercule, leur héros, étant un, il s'en suit que

Ch. VIII, § 1. *Une chose unique.* Une chose, et non point une personne; car autrement, la phrase qui suit, ne serait que la répétition inutile de celle-ci.

§ 2. *Les poètes.* Il paraît que plusieurs poètes avaient pris pour sujets de leurs œuvres Hercule et Thésée; mais leurs noms sont resté à peu près inconnus; et presque rien de leurs poèmes n'est arrivé jusqu'à nous. D'après ce passage d'Aristote, nous

leur œuvre est également une. § 3. Mais Homère qui, à tous les autres égards, est si supérieur, l'est également à celui-ci ; et il a parfaitement vu le vrai, inspiré soit par son art, soit par la nature. Il s'est gardé d'accumuler dans son poème de l'Odyssée tous les évènements de la vie d'Ulysse, sa blessure sur le Parnasse, sa folie simulée

n'aurions pas à le regretter ; et les fragments de la Théséïde de Pisandre ne font pas exception.

§ 3. *Mais Homère.* Admirable et bien juste éloge d'Homère. Il suffit à lui seul, dans son incontestable vérité, pour réfuter tous ces vains systèmes qui ont prétendu disloquer Homère en vingt poètes différents. L'unité de l'œuvre atteste l'unité d'auteur; et l'Iliade, dans sa perfection, serait encore bien plus étonnante si une foule de mains y avaient travaillé. — *Sa blessure sur le Parnasse.* Ce passage peut donner lieu à une difficulté, qui a provoqué de longues discussions. Il semble résulter de ce qu'Aristote dit ici, qu'Homère n'a pas dû parler de la blessure d'Ulysse, ni de l'aventure où il la reçut ; or, ce sujet est traité tout au long dans le 19ᵉ chant de l'Odyssée, vers 395 à 466. Aristote a-t-il donc commis une inconcevable erreur ? Ou bien, les poèmes homériques, au temps d'Aristote, ne renfermaient-ils pas cet épisode, qui ne serait dès lors qu'une interpolation ? Tel est le dilemme qu'on a posé, et qui, en général, a paru insoluble. Je crois que le problème n'est pas aussi difficile qu'on le fait ; et que, sans rien changer ni au texte d'Aristote, ni à l'Odyssée, on peut les concilier. Aristote a voulu dire seulement qu'Homère n'avait pas fait de la blessure sur le Parnasse une partie essentielle de son poème, et c'est vrai ; mais il ne dit pas que le poète n'en pût tirer un épisode, qui de fait ne nuit en rien à l'unité de l'œuvre, quoiqu'il soit un peu long. Homère n'a pas fait l'histoire entière d'Ulysse, comme de mauvais écrivains ont tenté celle d'Hercule ou de Thésée ; il s'est contenté de raconter le retour à Ithaque, de même que dans l'Iliade, il n'a pas raconté la guerre de Troie et qu'il a seulement chanté

au moment de la réunion de l'armée; car aucun de ces faits n'amenait l'autre à sa suite, ni comme nécessaire, ni comme vraisemblable; mais il a composé son Odyssée sur une seule action, au sens où nous l'entendons, ainsi que son Iliade.

§ 4. Si donc, dans les autres arts imitatifs, l'unité de l'imitation résulte de l'unité de sujet, il faut de même dans la tragédie que la fable qui imite l'action, n'imite qu'une action unique et complète, et que les parties du drame soient disposées de telle sorte qu'on ne puisse en déplacer, ou en retrancher, une seule sans que l'ensemble tout entier n'en soit changé et bouleversé; car ce qui peut indifféremment figurer ou ne pas figurer dans l'œuvre, sans y apporter aucun éclaircissement, ne doit pas faire non plus partie de l'ensemble.

la colère d'Achille. — *Aucun de ces faits...* Cette réflexion ne me paraît pas fort juste; mais le texte ne peut offrir aucun autre sens. — *Une seule action.* Le retour du héros dans sa patrie. — *Ainsi que son Iliade.* Où la colère d'Achille est le sujet unique du poème en vingt-quatre chants.

§ 4. *Une action unique et complète.* C'est la règle si sage de l'unité d'action. — *Disposées de telle sorte.* Préceptes admirables, que parfois de très-grands poètes ont méconnus, et qu'indiquent le bon sens et le goût.

CHAPITRE IX.

Le poète doit s'attacher plutôt au possible qu'au réel. — La poésie est plus philosophique que l'histoire. — La tragédie doit en général s'en tenir aux fables traditionnelles ; la comédie peut imaginer des données nouvelles. — La fable importe bien plus que les vers; il faut éviter les épisodes; la terreur et la pitié naissent surtout de l'imprévu.

§ 1. Tout ce que nous venons de dire prouve évidemment que l'objet du poète est de raconter non pas tout ce qui est arrivé, mais ce qui serait arrivé, ou ce qui était possible, à considérer la vraisemblance ou la nécessité des choses. § 2. La différence entre l'historien et le poète

Ch. IX. Lessing a traduit et commenté presque tout ce chapitre, Dramaturgie, 2ᵉ partie, p. 164, trad. française, 1785.

§ 1. *L'objet du poète.* Surtout du poète tragique. Le poète épique a peut-être moins de liberté, parce qu'il fait un récit et qu'il lui est plus facile de se rapprocher de la vérité. Du reste, Aristote ne fait point cette distinction, et il compare d'une manière toute générale la poésie avec l'histoire. — *Ce qui était possible.* Dans le cercle d'un certain évènement donné. Voir Corneille, Second Discours sur la tragédie, page 82, et suiv. éd. de 1830.

n'est pas l'emploi des vers ou de la prose ; car on pourrait mettre en vers l'histoire d'Hérodote, et ce n'en serait pas moins une histoire avec les vers ou sans les vers. Mais la vraie différence, c'est que l'un raconte ce qui a été ; et l'autre, ce qui aurait pu être. § 3. C'est là ce qui fait que la poésie est quelque chose à la fois de plus philosophique et de plus sérieux que l'histoire, puisque la poésie s'occupe davantage de l'universel, et que l'histoire s'occupe davantage du particulier. L'universel, en général, c'est l'ensemble des paroles ou des actes qui conviennent à tel personnage donné, vraisemblablement ou nécessairement ; et c'est le but où vise la poésie en mettant des noms propres sur ces généralités. Le particulier, c'est, par exemple, ce qu'Alcibiade a fait ou ce

§ 2. *Ce n'en serait pas moins une histoire.* Remarque très-exacte. — *Ce qui aurait pu être.* Par exemple, Corneille, dans le fameux monologue d'Auguste, ne rapporte pas précisément ce qu'Auguste a dit ; mais Auguste aurait pu dire tout ce que lui prête le génie du poète, en essayant d'imiter ce personnage.

§ 3. *De plus philosophique et de plus sérieux.* Cette théorie n'était peut-être pas déjà très-juste en présence de l'histoire telle que la concevait et l'écrivait Thucydide ; mais elle serait tout à fait fausse si l'on compare la poésie à l'histoire moderne, telle qu'on la conçoit depuis l'Essai sur les mœurs de Voltaire jusqu'à nos jours. — *De l'universel... du particulier.* La philosophie de l'histoire est beaucoup plus générale encore que la poésie ne peut l'être. — *Des noms propres.* Et parfois aussi des noms forgés tout exprès, pour représenter d'un mot et annoncer le caractère du personnage. La plupart des comédies d'Aristophane en offrent des exemples.

qu'il a souffert. § 4. C'est ce qui se voit bien clairement dans la comédie. On y compose une fable vraisemblable, et l'on y applique pour remplir cette intention les premiers noms venus qui l'expriment, sans faire comme les auteurs d'iambes dont la poésie ne contenait que des choses particulières et personnelles. § 5. Dans la tragédie, on s'attache de préférence aux noms connus et déjà faits. La raison en est que le possible est toujours croyable ; car lorsque les choses n'ont point eu lieu, nous ne sommes point assurés qu'elles soient possibles ; mais une fois accomplies, elles sont possibles évidemment, puisqu'elles ne fussent point arrivées si elles avaient été impossibles. § 6. On peut toutefois se permettre, comme dans quelques tragédies, de n'avoir qu'un ou deux noms connus, et d'inventer tous les autres. Dans d'autres pièces, il n'y a pas un seul nom qui ne soit inventé, comme dans la Fleur d'Agathon, où tout est fiction, la donnée

§ 4. *Et personnelles.* J'ai ajouté ces mots, dont l'idée est impliquée dans l'expression du texte, et qui s'accordent avec ce qui a été dit plus haut sur la poésie iambique. Voir plus haut, ch. 4, § 6.

§ 5. *Connus et déjà faits.* En d'autres termes, les noms historiques. — *La raison en est...* Cette raison, qui est vraie sans doute, n'est peut-être pas la seule ni la principale. On s'attache aux noms historiques, parce que ce sont les plus grands, et par conséquent ceux qui excitent le plus d'intérêt et d'attention de la part des spectateurs, et même du poète.

§ 6. *Qu'un ou deux noms connus.* C'est la pratique la plus générale. — *La Fleur d'Agathon.* Cette pièce n'est pas connue autrement que par ce té-

aussi bien que les noms, et qui n'en fait pas moins de plaisir. § 7. Il ne faut donc pas se faire un devoir trop étroit de s'en tenir uniquement aux fables traditionnelles que traite ordinairement la tragédie. Ce ne laisserait pas que d'être assez ridicule ; car les noms même les plus connus ne sont jamais connus que du petit nombre, bien que tout le monde prenne plaisir à la pièce.

§ 8. Une conséquence évidente de tout ceci, c'est que le poète doit être bien plus poète, ou compositeur, de fables que de vers, d'autant plus qu'il n'est réellement poète que parce qu'il imite et qu'il imite des actions. D'ailleurs, pour travailler sur des évènements réels, il n'en est pas moins poète ; car des faits réels peuvent fort bien avoir ce caractère de vraisemblance et de possibilité qui fait que le poète a pu s'en emparer pour son œuvre.

moignage si concis d'Aristote. Le Tasse n'approuve pas tout à fait cette règle. Discorsi dell' arte poëtica, p. 8, éd. de 1804. Corneille préfère aussi les sujets historiques, Discours sur le poème dramatique, page 8, éd. de 1830. — *Tout est fiction.* Shakespeare a fait des tragédies de ce genre ; et comme le dit Aristote de la tragédie d'Agathon : « Elles n'en font pas moins de plaisir. »

§ 7. *Un devoir trop étroit.* Conseil qu'Aristote seul peut-être parmi les maitres de la critique a osé donner ; on peut en abuser sans doute ; mais il prouve que le philosophe comprenait parfaitement que les progrès de l'art pouvaient dépasser les limites dans lesquelles on se renfermait habituellement. Ce qui est dit ici est, d'ailleurs, un peu en contradiction avec le chapitre 14, § 13.

§ 8. *Ou compositeur.* J'ai ajouté ces mots, pour traduire, par un mot d'origine différente, le mot grec que nous avons transporté dans notre

§ 9. Les fables et les actions simples sont fort au-dessus des épisodiques. J'entends par épisodique une fable où les épisodes ne se succèdent les uns aux autres, ni par le lien de la vraisemblance ni par celui de la nécessité. Les mauvais poètes composent de ces fables insuffisantes par leur propre faute ; mais quand les bons poètes en font, c'est par la faute et en vue des acteurs ; car, forcés de songer à la lutte du concours, et ayant donné à leur fable plus d'étendue qu'elle n'en comporte, ils sont amenés à bouleverser souvent tout le canevas de l'intrigue.

§ 10. Du reste l'imitation ne s'adresse pas seulement à

langue. Aristote fait ici une distinction très-juste entre le poète proprement dit, et le simple versificateur que le vulgaire prend pour un poète véritable. Voir plus haut, ch. 1, § 10.

§ 9. *Épisodiques*. Ce mot est pris ici dans le sens que nous lui donnons nous-mêmes, et non dans le sens spécial qu'il avait plus haut, ch. 4, § 15. Aristote a soin d'expliquer ici ce qu'il entend par Épisodique; et c'est une preuve que l'acception où il le prend avait quelque chose de nouveau de son temps. — *Les mauvais poètes*. Cette observation est tellement juste qu'elle est perpétuellement applicable. — *A la lutte du concours*. On sait que dans, l'antiquité, c'était au concours présidé par l'Archonte que le poète devait gagner le privilége de faire représenter sa pièce. Les acteurs du reste exercent aujourd'hui comme jadis une grande influence sur le poète, qui aurait tort en effet de négliger les ressources que lui peut offrir le talent d'un acteur habile. — Tout ce paragraphe a été transporté en entier au chapitre suivant, § 1, après les mots : « Sans péripétie ni reconnaissance », par M. Godefroi Hermann, qui n'a pas hésité à suivre en ceci les indications de Castelvetro. Je n'ai pas osé adopter cette transposition, que n'autorisent point les manuscrits, toute justifiable qu'elle est.

une action complète ; elle doit, en outre, exciter la pitié et la terreur ; et ces deux sentiments sont le plus ordinairement et plus vivement excités, quand ils naissent l'un de l'autre contre toute prévision. Alors la surprise est bien plus grande que s'ils se produisaient spontanément et au hasard. Ainsi, parmi les effets même du hasard, ceux-là sont les plus étonnants qui semblent en quelque sorte prémédités : par exemple, la statue de Mitys, à Argos, qui, en tombant sur l'assassin de ce personnage, le tua pendant qu'il la regardait. De tels accidents ne paraissent point être fortuits, et les fables qui

§ 10. *A une action complète.* Voir plus haut, ch. 6, § 2, la définition de la tragédie. Ce § 10 suit immédiatement le § 8, si l'on admet la conjecture de M. Hermann ; et alors les pensées sont un peu mieux liées entr'elles, sans l'être encore parfaitement. — *Le plus ordinairement et plus vivement.* M. Hermann, à l'exemple de Reiz, a fait encore ici une petite transposition, qui n'est pas indispensable. Il veut lire : « Ces « deux sentiments sont le plus ordi- « nairement excités, quand ils se « produisent d'une manière impré- « vue, et plus vivement quand ils « naissent l'un de l'autre » J'ai préféré conserver la leçon ordinaire qui est suffisante. — *Spontanément et au hasard.* C'est-à-dire, sans être justifiés et préparés par des évènements antérieurs. — *La statue de Mitys à Argos.* Cette anecdote est reproduite dans les *Récits merveilleux*, § 156, p. 846, a, 22, édit. de Berlin. Seulement, le personnage y est appelé Bitys au lieu de Mitys. — *Pendant qu'il la regardait.* Ou bien : « Pendant qu'il assistait à une fête. » J'aime mieux le premier sens qui s'accorde davantage avec la pensée générale du contexte. — *Les fables qui*

les reproduisent sont, par une suite nécessaire, plus belles que les autres.

les reproduisent. Ceci ne veut pas dire qu'Aristote conseille de mettre sur la scène l'accident arrivé à l'assassin de Mitys. — Ce chapitre renferme, comme on peut le voir, des théories très-importantes, entr'autres, celle qui place la poésie au-dessus de l'histoire. J'ai discuté spécialement ce point dans la Préface mise en tête de ce traité; et j'ai dit les motifs qui me portent à me séparer d'Aristote, qui avait lui-même donné, dans la Politique, de beaux exemples de tout ce que l'histoire peut avoir de philosophique et de sérieux. Le portrait du tyran, au VIII[e] livre, (page 459 de ma traduction, 2[e] édition) est aussi universel que peut l'être ceux des personnages de la poésie; et jamais caractère de tyran, dépeint dans le drame, n'a été ni plus exact ni plus odieux. Quant aux conseils qu'Aristote adresse ici aux poètes, ils sont tous excellents; et on peut en comprendre toute la valeur et la sagesse, malgré les désordres et les lacunes du texte. A cet égard aussi, voir la Préface.

CHAPITRE X.

De la simplicité et de la complexité de l'action. — Définition de ce qu'on entend par une action simple ou complexe.

§ 1. Les fables sont ou simples ou complexes ; car les actions, que les fables ne font qu'imiter, ont précisément ces deux nuances. J'appelle action simple celle qui, étant continue et une, au sens que j'ai défini plus haut, arrive au dénouement sans péripétie ni reconnaissance. L'action complexe est celle qui ne se dénoue que par une péripétie ou une reconnaissance, ou même par les deux. § 2. Bien entendu d'ailleurs que ces moyens ressortent de la composition même de la fable, et qu'ils sont la suite vraisemblable ou nécessaire de tous les développe-

Ch. X, § 1. *Défini plus haut.* Voir ch. 8, § 1. — *Ni reconnaissance.* Voir au chapitre précédent la note sur le § 9, et sur la transposition faite par M. Hermann. Voir plus loin les définitions de la péripétie, et de la reconnaissance, dans le chapitre suivant, et ch. 16. Le théâtre moderne a fait usage de la reconnaissance beaucoup moins souvent que le théâtre antique. Voir aussi plus haut, ch. 6, § 12.

ments antérieurs; car il y a grande différence à ce que telles choses viennent par suite, ou seulement à la suite, de telles autres choses.

§ 2. *Par suite, ou seulement à la suite.* Les évènements qui se déroulent dans le drame peuvent avoir entr'eux le rapport de cause à effet, ou être seulement successifs sans que ce lien les unisse. Aristote et la raison n'approuvent que le premier moyen. Le second est absolument condamnable. Voir plus haut, ch. 6, § 11. Corneille cite ce passage d'Aristote, Discours sur les trois unités, p. 105, édit. de 1830 ; et Voltaire, dans une note, y donne son plein assentiment. Cette règle d'Aristote est très-profonde, et elle est digne du génie qui a fait cette grande théorie des quatre causes dans la Métaphysique. De nos jours, on a mille fois manqué à ce précepte du philosophe, et il est une foule de drames où les évènements se succèdent et s'entassent à la suite les uns des autres, sans être du tout rattachés entr'eux. Il est probable que ce défaut est fort ancien ; et, sans doute, Aristote l'avait observé sur plus d'une œuvre de son temps. Il est d'ailleurs évident que cette règle, posée ici pour la tragédie, s'applique également bien à tout ouvrage d'esprit. Ce n'est pas autre chose, au fond, que la loi de l'unité, indispensable à toute composition régulière, que l'œuvre soit en vers, ou qu'elle soit en prose.

CHAPITRE XI.

La péripétie et la reconnaissance sont les deux éléments de l'action complexe. Définition de la péripétie; définition de la reconnaissance. — Le troisième élément de la fable, c'est la souffrance des personnages.

§ 1. Une péripétie est, ainsi qu'on l'a dit, le changement des choses en sens contraire; et cette révolution, selon les règles que j'ai posées, peut être ou vraisemblable ou nécessaire. Par exemple, dans l'Œdipe, le personnage qui vient pour faire plaisir au roi et calmer ses terreurs à l'égard de sa mère, produit, en lui révèlant son origine, un effet absolument opposé; et dans le Lyncée, c'est une péripétie quand un personnage est conduit

Ch. XI. — J'ai fait ici un nouveau chapitre, afin de me conformer à l'exemple de presque tous les éditeurs et traducteurs; mais on aurait pu sans inconvénient continuer le chapitre qui précède et ne pas adopter cette division assez peu justifiée.

§ 1. *Ainsi qu'on l'a dit.* Plus haut, ch. 7, § 6, à la fin. — *Selon les règles que j'ai posées.* Voir plus haut, ibid., et ch. 8, § 3. — *Dans l'Œdipe.* De Sophocle sans doute. — *Dans le Lyncée.* Tragédie de Théodecte, comme Aristote lui-même nous l'apprend un peu plus bas, ch. 18, § 3. Théodecte était à peu près contemporain d'Aristote, qui le cite assez souvent. — *Un personnage.* C'était,

à la mort, suivi par Danaüs qui doit l'immoler, et que d'après les évènements qui précèdent, celui-ci devient au contraire la victime, et que l'autre est sauvé.

§ 2. La reconnaissance, comme le mot l'indique, est un changement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance de la vérité, et qui produit l'amour ou la haine, dans les conditions que le poète a préparées pour le bonheur ou le malheur de ses personnages. La reconnaissance est la plus belle possible, quand des péripéties s'y joignent, comme celle qui est dans l'Œdipe. § 3. Il y a, du reste, d'autres espèces de reconnaissance. Ainsi la reconnaissance peut porter quelquefois, comme on l'a remarqué, sur des objets inanimés et sur les plus vulgaires ; elle peut aussi consister simplement à découvrir qu'une personne a fait ou n'a pas fait telle chose. § 4. Mais la reconnaissance qui figure le mieux dans la fable et l'action, est celle dont nous venons de parler. Ce genre de reconnaissance avec péripétie excitera d'abord

à ce qu'il paraît, Lyncée lui-même ; accusé par Danaüs, il retournait contre lui la sévérité des juges et le châtiment.

§ 2. *Comme le mot l'indique.* En français aussi bien qu'en grec. Corneille emploie le mot *agnition*, Second discours sur la tragédie, p. 71, édit. de 1830. — *Qui est dans l'Œdipe.* Sans doute encore l'Œdipe-Roi, de Sophocle, où la péripétie est aussi effrayante que rapide.

§ 3. *Sur des objets inanimés.* Au lieu de concerner des personnes. — *Aussi consister simplement.* Le texte n'est pas tout-à-fait aussi précis.

§ 4. *Dont nous venons de parler.* Au § 3, et qui est accompagnée de

la pitié ou la terreur, dans la mesure où la tragédie est supposée l'imitation des actions réelles; et, en outre, elle amènera, dans ces conditions, le bonheur ou le malheur des personnages qui se reconnaissent. § 5. Comme la reconnaissance est en général la reconnaissance de certaines personnes, tantôt elle se produira pour un seul personnage à l'égard d'un autre personnage, quand l'un des deux sera déjà connu de l'autre; tantôt il se pourra qu'elle soit commune à tous les deux; et, par exemple, Iphigénie est reconnue d'Oreste à l'occasion de l'envoi de sa lettre, tandis qu'il faut encore une autre condition pour qu'elle le reconnaisse.

§ 6. Telles sont donc déjà deux parties de la fable, la péripétie et la reconnaissance. Une troisième, c'est la souffrance des personnages. On vient de voir ce que sont

péripéties. — *Dans la mesure.* Voir plus haut, ch. 6, § 2, la définition de la tragédie. — *Le bonheur ou le malheur.* Ce qui constitue proprement la péripétie.

§ 5. *Commune à tous les deux.* Sans que d'ailleurs elle se produise en même temps, comme le prouve l'exemple que cite Aristote. — *Iphigénie.* En Tauride, d'Euripide, vers 636, 727 et 773 de l'édit. de Firmin Didot. Iphigénie, en chargeant Pylade de porter une lettre à Oreste, se fait connaître de son frère qu'elle ne reconnaît pas encore. — *Une autre condition.* Iphigénie, reconnue de son frère, l'interroge pour savoir si cet étranger ne la trompe pas en se donnant pour Oreste; et c'est seulement d'après les détails qu'il révèle sur l'histoire des Atrides qu'elle se convainc de sa véracité; id., ibid., v. 829.

§ 6. *La souffrance des personnages.* Je crois que le mot de Souffrance est encore celui qui, dans

la péripétie et la reconnaissance. La souffrance est une action qui va jusqu'à faire périr ou au moins à causer de la douleur ; et tels sont les morts qui ont lieu sur la scène, les tourments, les blessures, et tous les autres évènements de ce genre.

notre langue, rend le mieux le sens du mot grec « Pathos ». Il faut que les personnages souffrent pour que l'on s'intéresse à eux. Il n'y a ni pitié ni terreur possibles pour des gens qui ne souffrent pas ; et les détails où entre le texte confirment l'expression que j'ai adoptée. — *On vient de voir.* Plus haut, §§ 1 et 2. — *Qui ont lieu sur la scène.* L'expression grecque est peut-être encore plus forte, et elle indique que ces catastrophes se passent sous les yeux même des spectateurs. Plus haut, ch. 6, § 18, Aristote a proscrit l'emploi de ces moyens violents qui lui semblent peu dignes de l'art, en ce qu'ils sont tout matériels.

CHAPITRE XII.

Divisions principales de la tragédie : le prologue, l'épisode, l'exode et le chœur. Évolutions et repos du chœur.

§ 1. Nous avons dit plus haut ce que sont les parties de la tragédie, qui peuvent en être regardées comme les formes essentielles. Quant à son développement et aux divisions particulières qu'elle renferme, ce sont le prologue, l'épisode, l'exode et le chœur. § 2. Dans le chœur, on distingue l'évolution et le repos, selon qu'il marche ou se tient en place. § 3. Ce sont là des éléments communs à toutes les tragédies. Des éléments

Ch. XII, § 1. — *Nous avons dit plus haut.* Ch. 6, § 8 et suiv. — *Le prologue, l'épisode.* Les explications qui suivent montrent en quel sens il faut entendre ces mots, qui n'ont point ici l'acception qu'on leur a donnée depuis. C'est ce que Corneille appelle les parties de quantité ou d'extension, Premier discours sur le poème dramatique, p. 17, édit. de 1830, et page 36; et le Tasse : *Le parti quantitative*, Lettere poëtiche, page 188, éd. de 1804.

§ 2. *Selon qu'il marche ou se tient en place.* Le mètre des vers que débitait le chœur, variait avec les mouvements divers qu'il exécutait; et le chant réglait sa marche.

spéciaux à quelques-unes sont les morceaux récités de la scène et les lamentations.

§ 4. Le prologue est toute cette partie de la tragédie qui précède l'entrée du chœur. L'épisode est toute cette partie comprise entre les chants du chœur qui se succèdent. L'exode est toute cette partie du drame après laquelle il n'y a plus de chœur. L'entrée, ou l'évolution du chœur, comprend les premiers vers qu'il prononce quand il est réuni tout entier; le repos est le chant du chœur où il n'y a ni anapeste, ni trochée. Enfin, la lamen-

§ 3. *Les morceaux récités de la scène.* La même expression se retrouve dans les Problèmes, ch. 19, § 15, p. 918, b, 27, de l'édit. de Berlin. C'étaient les vers que les acteurs sur la scène adressaient au chœur dans l'orchestre. — *Les lamentations.* Auxquelles s'associaient le chœur et les acteurs réunis. Voir la fin du § suivant.

§ 4. *Le prologue.* On voit, par la définition même du prologue, qu'il ne s'agit point de ces expositions, parfois si longues, qui ouvrent les pièces d'Euripide. — *L'épisode.* Le sens de ce mot est tout spécial; et ce n'est plus celui que nous lui donnons exclusivement aujourd'hui, et qu'Aristote lui-même lui donne aussi quelquefois. Voir plus haut, ch. 9, § 9. L'épisode, dans cette acception particulière, répondrait presque à ce que nous appelons un acte. — *L'exode.* J'ai conservé le mot grec; j'aurais pu le traduire par Sortie; mais ce mot, tout en paraissant plus clair, l'aurait été moins, parce qu'il répond à une idée trop générale. — *Ni anapeste, ni trochée.* Ces vers étaient faits pour accompagner les mouvements rapides et la danse. Voir plus haut, ch. 4, § 13, la note, avec la citation de la Rhétorique. — La plupart des éditeurs ont placé à la fin de ce chapitre la première phrase du suivant. Je crois que la suite des idées profite à la division nouvelle que j'ai faite, et qui, d'ail-

tation est la complainte commune au chœur et aux acteurs qui lui répondent de la scène.

leurs, est sans importance. D'autres éditeurs ont regardé tout ce chapitre 12 comme une interpolation ; et ces définitions, si sèches et si peu utiles, leur ont paru tout à fait indignes d'Aristote.

CHAPITRE XIII.

Des conditions de la fable en ce qui concerne la terreur et la pitié qu'elle doit exciter. Unité de la fable. La tragédie doit finir par le malheur; talent d'Euripide, le plus tragique des poètes. — De l'intrigue double dans la tragédie; désavantage de cette sorte de compositions.

§ 1. Nous venons d'expliquer quelles sont les parties essentielles de la tragédie, et nous en avons indiqué le nombre et les divisions secondaires. Une suite toute naturelle de ce qui précède, c'est d'indiquer maintenant les qualités que les poètes doivent rechercher et les défauts qu'ils doivent fuir, dans la composition de la fable; en un mot, les moyens d'accomplir l'œuvre propre de la tragédie.

Ch. XIII, § 1. Nous venons d'expliquer. Cette première phrase que j'ai mise ici, est à peu près identique à celle qui commence le chapitre précédent; et l'on peut la prendre pour une répétition échappée à l'inadvertance de quelque copiste. — *La composition de la fable.* On peut voir plus haut, ch. 6, §§ 8 et suiv., l'importance qu'Aristote attache à l'action et à la composition de la fable; il y subordonne toutes les autres parties de la tragédie. — *L'œuvre propre de la tragédie.* Voir

§ 2. L'intrigue de la tragédie, pour qu'elle soit la plus parfaite possible, ne doit pas être simple, avons-nous dit ; elle doit être complexe, et elle doit imiter tout ce qui cause la terreur et la pitié, éléments propres de ce genre d'imitation. § 3. Une première conséquence qui ressort évidemment de ceci, c'est qu'il ne faut ni que la vertu y passe du bonheur au malheur ; car il n'y a là ni terreur, ni pitié, et c'est purement odieux ; ni que le crime y passe du malheur au bonheur ; car c'est ce qu'il y a de moins tragique au monde, puisque tout y manque de ce qu'il faut, et qu'on ne peut exciter par là ni la sympathie des hommes, ni la terreur, ni la pitié. § 4. Il ne faut pas non plus que ce soit un abominable scélérat qui tombe de

plus haut, ch. 6, § 13, où Aristote dit que l'action, ou la fable, est *l'âme* de la tragédie.

§ 2. *Avons-nous dit.* Le texte n'est pas tout à fait aussi précis; mais c'est là le sens exact de la conjonction dont il se sert. — *Elle doit être complexe.* Voir plus haut, ch. 10, § 1. — *La terreur et la pitié.* Voir plus haut, ch. 6, § 2, la définition de la tragédie.

§ 3. *Ni que la vertu....* La pensée n'est pas exprimée ici avec toute la netteté désirable, et il faut recourir au § 6, où elle est plus claire. Il aurait fallu dire : « La vertu parfaite. » On peut d'ailleurs contester la justesse de l'idée; et la vertu, quelque complète qu'elle soit, si elle tombe dans l'infortune, peut exciter encore de la pitié à côté de l'admiration. On s'indigne, sans doute, d'une iniquité aussi odieuse; mais on sympathise aussi avec des souffrances imméritées. — *Ni que le crime.* Il faudrait ajouter aussi : « le crime *complet*, le crime *absolu* » ou telle autre idée analogue. Voir plus bas le § 6.

§ 4. *Un abominable scélérat.* Cette expression violente fait ressortir plus

la prospérité dans l'infortune; sans doute, cette catastrophe plairait au sentiment général de l'humanité ; mais il n'y aurait encore là ni pitié, ni terreur. § 5. La pitié s'attache à l'innocent qui tombe dans un malheur qu'il ne mérite pas; et la terreur naît d'un désastre qui pourrait bien également nous atteindre. La pitié étant donc pour l'innocent, et la terreur, pour l'être semblable à nous, il ne peut y avoir ni terreur, ni pitié, dans les combinaisons que je viens d'indiquer. § 6. Reste donc à prendre son personnage entre ces deux extrêmes, c'est-à-dire qu'il ne doit avoir, pour remplir cette donnée, ni une vertu, ni une justice trop complètes; et que, s'il tombe dans le malheur, ce ne soit pas par un vice, ni par un crime, mais par une simple faute, choisi d'ailleurs

nettement la pensée. — *Ni pitié ni terreur.* Parce que la victime serait trop au-dessous des conditions ordinaires de l'humanité, et que son malheur ne semblerait jamais au niveau de ses forfaits. Voir Corneille, Second Discours sur la tragédie, page 54, éd. de 1830; et Lessing, Dramaturgie, deuxième partie, p. 4, trad. française, 1785.

§ 5. *A l'innocent.* Ceci contredit un peu ce qui a été dit plus haut, § 3. — *Qui pourrait bien également nous atteindre.* Raison plus ingénieuse que solide. Le spectateur fait rarement ce retour égoïste sur lui-même, et il ressent de la terreur devant certains évènements représentés sous ses yeux, sans penser qu'il puisse jamais subir de pareilles catastrophes. — *Que je viens d'indiquer.* Dans les § § qui précèdent.

§ 6. *Entre les deux extrêmes.* Cette théorie du milieu, qui occupe ici très-bien sa place, a été appliquée par Aristote plus heureusement encore en morale et en politique. Voir la préface à ma traduction de la

dans une condition des plus glorieuses et des plus prospères : comme, par exemple, Œdipe, Thyeste, et tous les personnages illustres sortis de ces grandes races.

§ 7. Pour qu'une fable soit bien composée, l'intrigue doit être une, et non pas double, comme on l'a quelquefois soutenu. Il faut que le changement se fasse non du malheur au bonheur, mais tout au contraire du bonheur au malheur; par suite, non d'un crime, mais seulement d'une grande faute commise par un personnage qui soit, ou du caractère que nous avons indiqué, ou même meilleur plutôt que pire. § 8. Le fait d'ailleurs le prouve bien. Autrefois, les poètes comptaient pour des sujets de tragédies les premières fables venues; mais

Morale d'Aristote, p. CXXXIII, et la préface à la Politique, 2e édit., p. LXXXI.

§ 7. *Une et non pas double.* J'ai préféré le mot de *une* à celui de *simple*, pour ne pas confondre ce passage avec celui qui précède un peu plus haut, § 2. Je crois que dans celui-ci c'est l'idée d'unité qui doit dominer; *simple* est opposé à *complexe* comme *un* est opposé à *double*. — *Comme on l'a quelquefois soutenu.* Il serait curieux de savoir à qui Aristote veut faire allusion. — Dans l'Andromaque de Racine, l'intrigue est double, et il en résulte que l'on s'intéresse moins aux personnages principaux, Andromaque et Pyrrhus, qui pâlissent devant Hermione et Oreste. La règle d'Aristote est parfaitement juste. — *Du malheur au bonheur.* Car alors il n'y aurait plus ni pitié ni terreur, les deux ressorts de la tragédie. — *D'une grande faute.* Répétition de ce qui vient d'être dit au § précédent. — *Que nous avons indiqué.* Plus haut, § 6.

§ 8. *Autrefois, les poètes.* Ce détail est à joindre à ceux qui ont été don-

aujourd'hui les tragédies les plus belles que l'on compose roulent sur un petit nombre de familles, Alcméon, Œdipe, Oreste, Méléagre, Thyeste, Télèphe, et d'autres personnages qui ont commis ou souffert des choses terribles.

§ 9. Telles sont donc les règles de l'art qui devront présider à la composition d'une tragédie, pour qu'elle soit aussi belle qu'elle peut l'être.

§ 10. Aussi, l'on a grand tort de blâmer Euripide de suivre cette même combinaison dans ses pièces, et de faire finir beaucoup de ses tragédies par le malheur. Ce dénouement est excellent, comme j'ai essayé de le faire voir; et la meilleure preuve, c'est que, sur la scène et dans les concours, ces sortes de pièces, si d'ailleurs elles sont bonnes, paraissent les plus tragiques de toutes; et Euripide, s'il n'est pas d'ailleurs sans défauts,

nés, ch. 4, § 11, sur les débuts de la tragédie. — *Alcméon, Œdipe,* etc. Tous ces sujets avaient été traités à l'envi par plusieurs poètes. Plus loin, ch. 16, § 4, une tragédie de Thyeste est attribuée à Carcinus.

§ 9. *Telles sont donc les règles de l'art.* Elles n'ont pas changé; et celles qu'Aristote vient de poser dans ce chapitre s'appliquent à notre théâtre aussi bien qu'au théâtre antique.

§ 10. *Finir... par le malheur.* C'est en effet le seul dénouement convenable pour laisser l'âme du spectateur sous l'impression qu'on a voulu produire en lui. Sur la contradiction apparente qu'offre ce passage avec ce qui sera dit plus bas, ch. 14, § 13, voir Lessing, Dramaturgie, 1re partie, pp. 175 et suiv., traduction française, 1785. — *Comme j'ai essayé de le faire voir.* Plus haut,

passe du moins pour le plus tragique des poètes.

§ 11. La seconde composition de tragédie, que parfois même on place au premier rang, est celle qui a une double intrigue, comme l'Odyssée, et qui finit autrement qu'elle n'a commencé pour les bons et les méchants. § 12. Si on lui donne la préférence, c'est que les spectateurs sont des juges très-faibles, et que les poètes suivent d'ordinaire le caprice de leurs auditeurs, et y

§§ 3 et suiv. — *Le plus tragique des poètes.* Cet éloge est fort grand sans doute; mais au sens restreint où il est exprimé ici, on peut trouver qu'il est assez juste. Le plus tragique ne veut pas dire le plus parfait, ni le plus grand. Lessing approuve tout à fait ce jugement d'Aristote sur Euripide, ibid., p. 249.

§ 11. *Comme l'Odyssée.* Ce passage semble contredire ce qui a été dit plus haut, ch. 8, § 4, de l'unité de l'Odyssée, aussi bien que de celle de l'Iliade. De plus, cette observation ne parait pas très-juste. On ne peut pas trouver que l'intrigue de l'Odyssée soit double, parce que les prétendants qui triomphent au début sont punis à la fin, et qu'Ulysse, au contraire, qui d'abord est si malheureux, remporte la victoire au dénouement. L'unité du poème n'en subsiste pas moins. — *Qui finit autrement qu'elle n'a commencé.* A ce compte, il n'y aurait guère de tragédies qui n'auraient une intrigue double; et pour que la personne passe comme le veut Aristote, du bonheur au malheur, il faut nécessairement que la pièce finisse autrement qu'elle ne commence.

§ 12. *Les spectateurs sont des juges très-faibles.* Remarque très-juste; et c'est là une des difficultés principales de l'art. Il faut que le poète charme son auditoire en l'élevant jusqu'à lui, et sans descendre pour complaire à la foule. Je ne sais si Corneille a bien compris ce passage d'Aristote, Premier Discours sur le poème dramatique, p. 15, édition de 1830. — *Les poètes suivent d'ordinaire.....* On peut trouver que, depuis Aristote, les poètes ne sont

conforment leurs œuvres. § 13. Mais le plaisir que donne ce genre de composition n'est pas précisément celui qui doit venir de la tragédie; c'est plutôt à la comédie qu'il est propre; car dans la comédie, les ennemis les plus acharnés, selon la pièce, y mît-on Oreste et Egisthe par exemple, se retirent au dénouement fort bons amis, sans que personne n'ait donné ni reçu la mort.

pas devenus plus indépendants; on s'occupe plus du succès que de la grandeur et de la beauté de l'œuvre.

§ 13. *N'est pas... celui de la tragédie.* Parce qu'il n'y a plus ni terreur, ni pitié. Voir un peu plus bas, ch. 14, § 3, et ch. 26, § 13.— *Se retirent au dénouement fort bons amis.* Ceci n'est peut-être pas très-exact, et le théâtre grec aurait pu sans doute offrir plus d'un exemple contraire. Le nôtre en présenterait un bon nombre. Dans le Tartufe, dans le Misanthrope, la pièce ne finit pas par une réconciliation, et elle ne cesse pas néanmoins d'être une comédie. — *Personne n'ait donné ni reçu la mort,* Remarque très-vraie ; car la mort ne peut jamais avoir rien de comique, de quelque façon qu'on l'apprécie. Aristote ne fait pas une loi expresse de ce dénouement heureux dans la comédie, comme l'a cru Corneille, Premier Discours sur le poème dramatique, p. 22, édit. de 1830. C'est une erreur de Corneille.

CHAPITRE XIV.

La terreur et la pitié ne doivent point venir du spectacle; c'est un moyen indigne de l'art. Sources véritables de la terreur et de la pitié. — Respect de la tradition historique; manière de l'employer; combinaisons diverses; il faut s'en tenir à quelques familles illustres.

§ 1. La terreur et la pitié peuvent venir du spectacle qu'on met sous les yeux des assistants; mais on peut faire sortir ces sentiments de l'intrigue même du drame, ce qui est bien préférable et annonce un poète plus habile. § 2. La fable doit être composée de telle sorte qu'il suffise d'entendre les choses, même sans les voir, pour frissonner et s'attendrir au récit des évènements; et c'est bien ce

Ch. XIV, § 1. *Du spectacle... sous les yeux des assistants.* Voir plus haut, ch. 6, §§ 3 et 18, ce qui a été dit du spectacle, élément indispensable, mais inférieur, de l'art dramatique. — *Un poète plus habile.* Puisqu'à toute force, ainsi qu'Aristote l'a remarqué, ch. 6, § 18, la tragédie peut se passer de représentation et d'acteurs.

§ 2. *La fable doit être composée.* Conseil excellent, que bien des poètes ont omis de suivre, et qu'approuve le bon goût à toutes les époques et

qu'on éprouve rien qu'à entendre raconter l'histoire d'Œdipe. Chercher à produire ces effets en mettant les choses sous les yeux directement, est beaucoup moins digne de l'art, et il n'y faut que les frais de la représentation. § 3. Quant à ceux qui visent à produire non la terreur par ce qu'ils font voir sur la scène, mais une épouvante monstrueuse, ils n'entendent rien à la tragédie ; car il ne faut pas lui demander toute espèce de plaisirs, mais seulement ceux qui lui sont propres.

§ 4. Puisque le but du poète doit être de nous procurer le plaisir qui vient de la pitié et de la terreur, il est clair qu'il faut qu'on trouve ces émotions dans les choses même que son œuvre nous représente. Cherchons donc quels sont les objets qui excitent la terreur et la pitié dans les évènements réels de la vie. § 5. Il faut de toute nécessité que les actions capables de les produire se passent, ou entre des amis, les uns à l'égard des

dans tous les sujets. — *Est beaucoup moins digne de l'art.* Voir plus haut la même idée et presque la même expression, ch. 6, § 18. — *Il ne faut que les frais de la représentation.* Ibid., Aristote a dit qu'il renvoyait le spectacle à l'art du costumier.

§ 3. *Une épouvante monstrueuse.* C'est un moyen grossier, qu'on employait déjà du temps d'Aristote, à ce qu'il paraît, et dont le théâtre moderne ne s'est pas fait faute. — *Ceux qui lui sont propres.* Voir plus haut, ch. 13, § 13, et la note. Voir Corneille au début du Premier Discours sur le poème dramatique, p. 7, édit. de 1830.

§ 4. *De la pitié et de la terreur.* Voir la définition de la tragédie, plus haut, ch. 6, § 2.

autres, où entre des ennemis, ou enfin entre des gens qui ne sont ni l'un ni l'autre. § 6. Qu'un ennemi tue son ennemi, il n'y a rien dans ce fait, soit qu'on l'accomplisse, soit qu'on le doive accomplir, qui puisse exciter la pitié, si ce n'est la catastrophe elle-même. Il n'y en a pas davantage, si les personnes ne sont ni amies ni ennemies. § 7. Mais quand ces douloureux évènements arrivent entre des personnes qui s'aiment, et que, par exemple, un frère tue ou doive tuer son frère, un fils son père, une mère son fils, un fils sa mère, ou qu'il se commet d'autres malheurs de ce genre, voilà les situations qu'il faut rechercher.

§ 8. Il ne doit pas être permis de modifier les fables consacrées par la tradition : par exemple, le meurtre de Clytemnestre par Oreste, ou celui d'Eriphyle par

§ 5. *Ou entre des amis...* Cette triple division comprend à ce qu'il semble tous les cas possibles. Corneille, Second Discours sur la tragédie, p. 65, édit. de 1830, l'approuve complétement, ainsi que Voltaire.

§ 6. *Exciter la pitié.* « Ni la terreur », sous-entendu. — *La catastrophe elle-même.* C'est-à-dire, le meurtre qu'on entend raconter ou qu'on voit accomplir.

§ 7. *Un frère tue.... son frère.* C'est l'exemple d'Etéocle et Polynice, et le sujet des sept chefs devant Thèbes, dans Eschyle. — *Un fils, son père.* C'est l'exemple d'Œdipe. — *Une mère, son fils.* C'est Mérope. — *Un fils, sa mère.* C'est Oreste. On pourrait retrouver des sujets analogues sur la scène moderne, quoique notre histoire offre un moins grand nombre de ces catastrophes illustres et effroyables.

§ 8. *Il ne doit pas être permis....* Les règles posées ici sont très-sages, et ne contredisent pas les conseils

Alcméon. Tout ce que le poète doit faire, c'est à son tour de tirer bon parti de la tradition reçue. § 9. Mais, expliquons plus clairement ce que nous entendons par ce « bon parti. » D'abord, il est possible de supposer, comme ne manquaient pas de le faire les anciens poètes, que le personnage en commettant son action, en a conscience et pleine connaissance ; c'est ainsi qu'Euripide nous représente Médée, quand elle égorge ses enfants. Ensuite, on peut faire un acte sans savoir ce qu'il a d'affreux, et reconnaître plus tard les liens de parenté qu'on avait avec la victime ; c'est la donnée de Sophocle dans Œdipe. Seulement, chez lui, l'acte du meurtre, est hors du drame ; quoiqu'il puisse être aussi commis dans la tragédie même,

donnés plus haut, ch. 9, §§ 5 et 7. On peut ne pas prendre une fable historique ; mais si on la prend, il faut suivre la donnée traditionnelle. Oreste ne peut épargner sa mère ; et le poète qui se permettrait cette singulière licence, serait blâmable à bon droit. — *Tirer bon parti de la tradition reçue.* C'est là ce qui fait que les mêmes sujets ont été traités à plusieurs reprises par les plus grands poètes, et que, sur notre théâtre, Voltaire a fait un Œdipe vingt-deux siècles après celui de Sophocle. Voir Corneille, Second Discours sur le poème dramatique, p. 67, éd. de 1830.

§ 9. *Les anciens poètes.* Par opposition aux poètes du temps d'Aristote ; car Euripide qu'il cite quelques lignes plus bas, n'était pas précisément un ancien, puisqu'il était mort une vingtaine d'années seulement avant la naissance d'Aristote. — *Euripide nous représente Médée.* Voir la Médée d'Euripide, v. 1237, édit. de Firmin Didot. Médée révèle son affreux projet aux femmes de Corinthe qui composent le chœur ; et, quelques instants après, elle le met à exécution. On entend de la

comme l'Alcméon d'Astydamas, ou le Télégonus dans l'Ulysse blessé. Enfin, une troisième combinaison, après ces deux premières, c'est de supposer qu'au moment même de commettre un de ces attentats par ignorance, le personnage reconnaît la vérité avant d'avoir agi.

§ 10. Hors de ces alternatives, il n'y en a plus d'autres; car de toute nécessité, il faut agir ou ne point agir, et savoir ou ne point savoir ce qu'on fait. § 11. Se préparer à agir en connaissance de cause et ne point agir, c'est la combinaison la moins bonne; c'est odieux et ce n'est pas tragique; car il n'y a pas de catastrophe. Aussi n'emploie-t-on jamais ce moyen autant que les autres. On n'y a recours que rarement, comme dans l'Antigone, où Hémon se résout à tuer Créon. § 12. Pour le second

scène les cris des enfants égorgés. — *L'Alcméon d'Astydamas.* Il est donc probable que dans la tragédie d'Astydamas, Alcméon tuait sa mère Ériphyle sur la scène par l'ordre de son père Amphiaraüs. Voir au § précédent. Homère parle d'Ériphyle, Odyssée, ch. XI, v. 326, et d'Amphiaraüs et d'Alcméon, ibid. ch. XV, v. 244 et 248. Virgile, en imitant Homère au ch. VI de l'Enéide, v. 445, nomme également Ériphyle. — *Télégonus.* C'est le fils qu'Ulysse avait eu de Circé, et qui le tua sur le rivage d'Ithaque. Il paraît, d'après un passage d'Athénée, livre XIII, p. 562, que cette pièce était de Chérémon, dont il est question plus haut, ch. 4, § 12.

§ 10. *Hors de ces alternatives.* Elles comprennent, en effet, toutes les hypothèses possibles. — *L'Antigone.* Ce n'est peut-être pas celle de Sophocle.

§ 11. *Hémon se résout à tuer Créon.* Dans l'Antigone de Sophocle, Hémon essaie de tuer son père Créon, qui évite le coup que lui porte son fils, et qui échappe par la fuite,

moyen, il vaut mieux que le personnage accomplisse son action ; mais le meilleur en ce cas, c'est qu'il agisse sans savoir ce qu'il fait, et qu'il ne reconnaisse sa faute que quand son action est consommée ; car alors, le crime n'a rien d'odieux, et la reconnaissance produit un effet des plus frappants. § 13. Le dernier moyen que je viens d'indiquer est le meilleur ; et c'est, par exemple, dans le Cresphonte, Mérope qui va tuer son fils, mais qui le reconnaît sans le tuer ; c'est dans l'Iphigénie, la sœur qui est dans la même situation à l'égard de son frère ; et dans l'Hellé, le fils qui reconnaît sa mère avant de la livrer.

vers 1254, édit. de Firmin Didot. C'est plutôt un emportement de désespoir qu'une résolution préméditée. Le texte est moins précis que ma traduction, que j'ai tâché de mettre en harmonie avec ce qui précède. Au vers 753, Hémon se défend de faire des menaces à son père ; et la catastrophe qu'il lui prédit à mots couverts, n'annonce que son propre suicide. Voir Corneille, Second Discours sur le poème dramatique, page 68, édition de 1830, et aussi page 78.

§ 12. *Que quand son action est consommée.* Et qu'elle est irréparable, comme le prouve l'exemple d'Œdipe cité plus haut, § 9.

§ 13. *Que je viens d'indiquer.* J'ai ajouté ces mots pour bien montrer que ceci se rapporte au troisième moyen indiqué plus haut, § 9. — *Dans le Cresphonte.* Sans doute d'Euripide, dont il nous reste quelques fragments, édit. de Firmin Didot, pages 726 et suiv. Voir les explications de Lessing, sur ce passage, Dramaturgie, 1re partie, p. 174 et suiv., trad. française, 1785. — *Dans l'Iphigénie.* En Tauride, d'Euripide. Voir plus haut, ch. 12, § 5, et la note. — *Dans l'Hellé.* On ne sait de qui est cette pièce, qui n'est point citée ailleurs que dans ce passage de la Poétique.

§ 14. C'est là ce qui fait, comme je l'ai déjà dit, que les tragédies ne peuvent s'occuper de beaucoup de familles. Les poètes ne se sont pas adressés aux règles de l'art, mais aux hasards de l'histoire, pour découvrir les matériaux qu'ils ont cherché à mettre en œuvre dans leurs fables; et force leur a bien été de se borner à ces grandes races, qui offraient des catastrophes aussi terribles.

§ 15. Nous en avons dit assez sur la composition du drame, et sur les conditions que la fable doit toujours remplir.

§ 14. *Comme je l'ai déjà dit.* Voir plus haut, ch. 9, § 5, et ch. 13, § 6. — *Des catastrophes aussi terribles.* Et qui seules peuvent produire la terreur et la pitié. Voir Corneille, Premier Discours sur le poème dramatique, page 9, éd. de 1830.

§ 15. *Nous en avons dit assez.* Cette théorie remplit neuf chapitres entiers, depuis le sixième inclusivement, jusqu'au quatorzième compris. On se rappelle qu'au chapitre 6, § 8, Aristote avait donné à la fable une importance supérieure; et voilà comment il y a consacré tant de développements et d'explications.

CHAPITRE XV.

Des mœurs et des caractères dans la tragédie : quatre conditions à remplir. — Du dénouement; il doit sortir de la pièce ellemême; il ne faut pas d'intervention étrangère ou machine. — Manière de grandir les caractères sans les exagérer.

§ 1. En ce qui concerne les mœurs et les caractères, il y a quatre points auxquels on doit viser. L'un et le premier, c'est que les mœurs soient honnêtes. La moralité se montrera dans un personnage, si, comme nous l'avons dit, sa

Ch. XV, § 1. *Les mœurs et les caractères.* Il n'y a qu'un seul mot dans le texte. On se rappelle que, plus haut, Aristote a fait des mœurs le second élément de la tragédie; il en traite donc ici, après avoir épuisé ce qu'il avait à dire de la fable. — *Soient honnêtes.* Il est difficile de bien comprendre le sens véritable de cette règle. Corneille l'a discuté dans le Premier Discours sur le poème dramatique, p. 27, éd. de 1830; mais il n'a pas beaucoup éclairci la question. Il traduit les mœurs *bonnes;* et Voltaire voudrait dire les mœurs *vraies,* ce qui rentrerait dans la seconde condition qui est d'être convenables; mais la suite prouve qu'il s'agit de mœurs *honnêtes.* Lessing, Dramaturgie, 2e partie, p. 59, trad. française, 1785, critique vivement les explications de Corneille et celles de Dacier ; mais il n'en propose pas de nouvelles ; et l'obscurité de ce passage ne paraît pas le frapper. — *Comme nous l'avons dit.* Voir plus

parole ou sa conduite exprime et manifeste une certaine détermination; la moralité sera mauvaise, si la détermination est mauvaise; bonne, si elle est bonne. § 2. Cette règle s'étend à toute espèce de personnes. La femme peut être bonne, et l'esclave aussi, bien qu'on puisse soutenir qu'en général la première est inférieure, et que l'autre est absolument vicieux. § 3. Il faut en second lieu que les mœurs ou le caractère soient convenables. Si, par exemple, il s'agit de peindre un caractère courageux, il faut faire attention qu'il n'est pas dans la nature de la femme d'être courageuse et terrible comme un homme. § 4. En troisième lieu, le caractère doit être ressemblant, ce qui est fort distinct, comme je l'ai dit, de l'honnêteté, et de la

haut, ch. 6, § 4. — *Une certaine détermination.* Prise de propos délibéré, et par choix entre deux partis, dont l'un après réflexion paraît préférable à l'autre.

§ 2. *La première est inférieure.* Voir la Politique d'Aristote, livre I, ch. 1, § 5, et ch. 5, §§ 1 et suiv. sur la femme. — *Et l'autre absolument vicieux.* On peut voir toute la théorie de l'esclavage dans le même livre, ch. 1, 2 et 5, dans ma traduction, 2e édition.

§ 3. *Courageuse et terrible comme un homme.* Ibid. livre I, ch. 5, § 8, page 45 de ma traduction, 2e édition. Il ne faudrait pas d'ailleurs induire de ce passage qu'Aristote eût du mépris pour la femme. On pourrait citer une foule d'autres passages qui prouvent toute l'estime qu'il en fait.

§ 4. *Doit être ressemblant.* A quoi? C'est ce que ne dit pas le texte. Il faut sans doute comprendre que le caractère d'un personnage sur la scène doit ressembler à celui que lui prête la tradition. Ce serait une parodie de représenter Achille faible ou lâche; Ulysse, maladroit et sans éloquence. — *Comme je l'ai dit.* On

convenance. § 5. Enfin, le quatrième point, c'est l'égalité ; car le caractère qui servirait de modèle aurait beau être inégal, une fois qu'on l'a supposé tel, il faut qu'il soit égal jusque dans son inégalité.

§ 6. L'exemple d'un caractère qui est méchant sans aucune nécessité, c'est le Ménélas dans Oreste. L'exemple d'un caractère inconvenant et sans ressemblance, c'est la plainte d'Ulysse dans la Scylla, ou la tirade de Ménalippe. Enfin, l'exemple d'un caractère inégal et mal soutenu, c'est l'Iphigénie en Aulide; car, lorsqu'on la repré-

ne saurait indiquer le passage où Aristote a déjà fait cette distinction. M. G. Hermann soupçonne ici une faute de copiste, et il propose une variante que je n'ai pas osé adopter sans l'autorité des manuscrits; il faudrait traduire alors : « Ce qui est fort distinct de l'honnêteté et de la convenance dont je viens de parler. »

§ 5. *L'égalité.* Cette condition est peut-être la plus difficile à remplir; et il n'y a que les poètes de génie qui aient su créer des caractères qui ne se démentent pas et qui vivent.

§ 6. *Dans l'Oreste.* D'Euripide sans doute; mais dans cette pièce, le caractère de Ménélas est la faiblesse plus encore que la méchanceté. — *Dans la Scylla.* On ne sait de qui est cette pièce. Plus loin, chap. 26, § 5, il est parlé de la Scylla, attirant les navires; mais dans ce second passage, il est question du monstre connu sous ce nom dans la fable, et il ne s'agit point d'une tragédie. — *La tirade de Ménalippe.* Euripide avait fait deux pièces sous ce titre; il en reste d'assez nombreux fragments. Voir les Fragments d'Euripide dans l'éd. de Firmin Didot, p. 735 et suiv. — *L'Iphigénie en Aulide.* Ou à Aulis, encore d'Euripide. Voir vers 1215, 1397 et suiv., et 1553 et suiv., édit. de Firmin Didot. Cette critique d'Aristote est bien injuste, et je suis tout à fait de l'avis de M. Patin qui ne peut l'approuver,

sente suppliante, elle ne ressemble pas du tout à ce qu'elle sera plus tard.

§ 7. Du reste, il faut dans les caractères, aussi bien que dans le tissu de la fable, rechercher toujours ou le vraisemblable, ou le nécessaire. Ainsi, tel personnage étant de tel caractère donné, il est probable ou nécessaire qu'il dise ou qu'il fasse telles ou telles choses; comme il est également ou probable ou nécessaire que telle chose se passe après telle autre.

§ 8. Une conséquence évidente de ceci, c'est que le dénouement dans toutes les pièces doit sortir de la pièce même ; et qu'il ne doit pas venir d'une machine, c'est-à-dire d'un ressort extérieur, comme dans la Médée, ou

Études sur les tragiques Grecs, tome II, page 301. Il est tout simple que d'abord Iphigénie supplie son père de lui laisser la vie; et quand elle a compris que ce grand sacrifice est exigé par l'intérêt de la Grèce, elle se dévoue avec un héroïsme digne de la fille d'Agamemnon. Son caractère n'a rien d'inégal pour cela.

§ 7. *Aussi bien que dans le tissu de la fable.* Voir plus haut, ch. 7, § 6 ; ch. 8, § 3; et ch. 9, § 1.

§ 8. *Une conséquence évidente de ceci.* Le texte n'est pas tout à fait aussi précis; et malgré cette formule, on peut trouver que les idées se suivent assez peu. — *D'une machine.* On entend surtout par là l'intervention décisive d'un Dieu, ou d'un héros qu'on n'attendait pas, et sans lequel le dénouement ne pourrait avoir lieu. Ce médiateur tout puissant arrivait d'ordinaire porté sur une machine ; et c'est de là, sans doute, qu'est venu l'expression grecque. — *C'est-à-dire d'un ressort extérieur.* J'ai cru devoir ajouter cette explication qui n'est point dans le texte. Voir Corneille, Discours sur les trois unités, page 109, édition de 1830. — *Dans la Médée.* D'Euripide, vers 1321. Médée échappe à la fureur de Jason

6

comme dans l'Iliade pour le départ. § 9. On ne peut employer de machine que pour les événements qui, en dehors du drame, ou antérieurs à l'action, échappent à la connaissance de l'homme, ou pour les événements postérieurs qui ont besoin d'être prédits et annoncés ; car nous accordons que les Dieux sont capables de tout voir. § 10. Mais dans l'action même, il ne faut rien admettre qui puisse blesser la raison ; ou autrement, il faut le supposer toujours en dehors de la pièce, comme les invraisemblances de l'Œdipe de Sophocle.

en disparaissant dans les airs sur un char que lui envoie son père. — *Ou comme dans l'Iliade.* Je pense avec M. Grœfenhan qu'il ne s'agit point de l'Iliade d'Homère, mais d'une tragédie qui portait le même nom. Aristote n'a jamais que des éloges pour l'Iliade ; et la critique faite ici ne semblerait pas d'ailleurs bien justifiée. Les Dieux interviennent à tout instant dans l'Iliade ; et quand Agamemnon feint de proposer le retour pour sonder le courage des Grecs, c'est bien une divinité, Minerve, qui amène le dénouement ; mais ce dénouement n'aurait rien d'impossible sans elle. Il est donc probable qu'il s'agit ici du départ de la flotte à Aulis, et qu'Aristote veut faire la critique de l'intervention de Diane dans le sacrifice d'Iphigénie. Reste à savoir de quel auteur serait cette tragédie, qui porterait le nom de l'Iliade. M. Egger, dans son Histoire de la critique chez les Grecs, repousse cette conjecture, p. 189 ; mais le passage du scholiaste qu'il cite, prouve seulement que ce scholiaste appliquait le passage d'Aristote à l'Iliade d'Homère. C'est une autorité, sans doute ; mais elle n'est pas décisive.

§ 9. *En dehors du drame.* Ainsi, Aristote ne proscrit pas tout à fait ce moyen extraordinaire ; seulement, il ne veut pas qu'il paraisse sur la scène, ou plutôt qu'il fasse partie de l'action. C'est une manière de respecter la vraisemblance.

§ 10. *Comme les invraisemblances*

§ 11. La tragédie étant l'imitation d'êtres plus grands que le vulgaire, il faut suivre ici l'exemple des peintres habiles, qui, tout en laissant à chaque visage sa physionomie propre, et en gardant la ressemblance, embellissent leur modèle. § 12. De même, le poète, en représentant des caractères emportés ou faibles, ou des caractères de tel autre genre, doit en faire des types ou de douceur ou de fermeté, comme Agathon et Homère ont représenté leur Achille.

§ 13. Voilà les qualités qu'il faut rechercher dans la tragédie, en ayant toujours soin d'éviter, en outre, tout ce qui pourrait choquer les sens, juges nécessaires de la poésie, c'est-à-dire les oreilles et les yeux; car, à cet

de l'OEdipe. Ces invraisemblances sont sans doute le meurtre de Laïus, qu'Œdipe a tué sans savoir que c'était le roi, et son mariage avec Jocaste beaucoup plus âgée que lui, et qui, en sa qualité de reine, ne pouvait guère épouser si vite un étranger, et un inconnu. Voir plus loin, ch. 24, § 15.

§ 11. *D'êtres plus grands que le vulgaire.* Voir plus haut, ch. 2, § 6.

§ 12. *Agathon et Homère.* Il peut paraître assez singulier qu'Aristote cite Agathon à l'égal d'Homère. Les manuscrits offrent ici une variante qui n'est point acceptable, et qui donnerait à croire qu'Homère a peint Achille sous les couleurs de la bonté.

§ 13. *Dans la tragédie.* J'ai ajouté ces mots pour rendre la pensée plus nette. — *Cest-à-dire les oreilles et les yeux.* Même remarque. J'adopte le sens que Racine et Dacier donnent à ce passage assez obscur. Il s'accorde fort bien d'ailleurs avec ce qui a été dit plus haut, ch. 6, §§ 3 et 18, sur la pompe du spectacle et la place qu'elle tient dans l'art dramatique. Voir aussi ch. 14, §§ 1 et suiv.

égard, on peut commettre bien des fautes. § 14. Mais c'est là un sujet que nous avons amplement traité dans nos ouvrages déjà publiés.

§ 14. *Dans nos ouvrages déjà publiés.* Il serait important de savoir de quels ouvrages précisément Aristote veut parler ; l'expression dont il se sert est aussi vague que ma traduction. On sait d'ailleurs que, malgré les renseignements que nous ont transmis les Scholiastes grecs, et malgré tous les efforts de la critique moderne, cette question des différentes classes des ouvrages Aristotéliques est restée fort obscure. Il n'est pas probable qu'elle puisse être jamais bien éclaircie. Mais les indications qu'on trouve dans les œuvres même d'Aristote, n'en sont que plus précieuses. Celle-ci semblerait prouver que la Poétique, n'est pas un des premiers ouvrages qu'il ait publiés ; on sait qu'elle a précédé la Politique, par exemple. Voir la Politique, V, 7, 5, p. 287 de ma traduction, 2e édit.

CHAPITRE XVI.

Des reconnaissances. Examen de quatre espèces de reconnaissance; leurs mérites et leurs défauts.

§ 1. Nous avons déjà expliqué ce que c'est qu'une reconnaissance. Parmi les espèces qu'elle présente, celle qui est la moins digne de l'art, et qu'on emploie le plus souvent par impuissance de faire mieux, c'est la reconnaissance amenée par des signes. Certains signes sont naturels, comme « l'empreinte de Lance que portent les fils de la Terre, » ou les Étoiles que Carcinus imagine dans le Thyeste. D'autres signes sont accidentels; et tan-

Ch. XVI, § 1. Nous avons déjà expliqué. Voir plus haut, ch. 2, § 2. Les idées, comme on le voit, se suivent mal, et tout ce chapitre seizième semblerait devoir venir plus convenablement après le onzième. — « *L'empreinte de Lance....* » C'est sans doute une citation tirée de quelque poète. — *Les fils de la terre.* Les Thébains, nés du sein de la terre, à la voix de Cadmus. — *Carcinus imagine dans le Thyeste.* Voir plus haut, ch. 13, § 8. Il paraît, d'après plusieurs passages de divers auteurs, que, selon la tradition antique, les Pélopides portaient sur l'épaule un signe naturel qui était le témoignage de leur origine

tôt ils sont extérieurs, comme les colliers, ou comme dans la Tyro, les signes tirés de « la petite barque ». § 2. On peut d'ailleurs se servir de ce moyen plus ou moins habilement; ainsi, la cicatrice fait reconnaître Ulysse d'une certaine façon à la nourrice Euryclée ; et d'une autre, aux porchers.

§ 3. Les reconnaissances qui n'ont lieu que pour que l'on ait foi à ce que dit le personnage, et toutes les reconnaissances analogues sont moins savantes ; mais celles qui viennent d'une péripétie, comme dans l'épisode du Bain, sont plus habiles. § 4. Le second rang appartient

et qui rappelait l'épaule d'ivoire de leur aïeul. — *Dans la Tyro.* C'était une tragédie de Sophocle, à laquelle Aristophane, si l'on en croit un scholiaste, a fait une allusion charmante dans la Lysistrate, v. 139. Tyro, fille de Salmonée, avait été aimée de Neptune, comme Homère le raconte dans l'Odyssée, chant XI, v. 235 et suiv. Elle en avait eu deux fils jumeaux; et la légende ajoute qu'elle avait dû les exposer sur le fleuve Enipée, en mettant sur leur berceau, confié aux eaux, le nom de leur famille, destiné à les faire reconnaître plus tard.

§ 2. *A la nourrice Euryclée.* Odyssée, chant XIX, v. 392 à 474. —*Aux porchers.* Odyssée, chant XXI, vers 219. La différence entre ces deux reconnaissances, c'est qu'Ulysse montre spontanément sa cicatrice aux porchers, tandis que c'est Euryclée qui la découvre sans que son maître la lui montre.

§ 3. *L'épisode du Bain.* Voir plus loin, ch. 24, § 15, la même expression. Il paraît, surtout d'après ce second passage, qu'elle s'applique à l'épisode d'Euryclée reconnaissant Ulysse quand elle lui lave les pieds. Cicéron, dans les Tusculanes, liv. V, ch. 16, cite un vers de Pacuvius, imité d'une tragédie de Sophocle, qui portait le même titre que celui que rappelle Aristote, *Niptra*, les Bains; mais

à celles que le poète imagine arbitrairement, et qui, dès lors, supposent assez peu d'art. Par exemple, Oreste, dans l'Iphigénie, reconnaît sa sœur, et il est reconnu par elle; celle-ci étant reconnue à cause de sa lettre; et lui, par les indices qu'il donne, fictions qui ne dépendent que du caprice du poète, et qui ne ressortent pas de la fable. § 5. Ce défaut est voisin de celui que nous venons de critiquer;

il est probable que dans l'un et l'autre passage de la Poétique, il s'agit de l'Odyssée.

§ 4. *Arbitrairement.* J'ai ajouté ce mot pour rendre la pensée plus saillante; et il me semble que ce qui suit exige cette nuance. — *Oreste dans l'Iphigénie.* En Tauride, d'Euripide sans doute. — *Et il est reconnu.* L'expression du texte semble signifier qu'Oreste a été reconnu par sa sœur avant de la reconnaître. Ceci serait inexact si on l'applique à la tragédie d'Euripide, où c'est au contraire Iphigénie qui est d'abord reconnue, parce qu'elle dit elle-même qui elle est, en voulant charger Pylade de porter une lettre à Oreste. Voir plus haut, ch. 11, § 5. — *Par les indices qu'il donne.* Le texte n'est pas tout à fait aussi net; mais en précisant davantage les choses, je n'ai fait que me rapprocher de la pièce même d'Euripide. — *Que du caprice du poète.* Cette critique semble un peu trop sévère, et l'on ne voit pas pourquoi Euripide ne se serait pas permis ces fictions, que la tradition autorisait, et même qu'elle exigeait jusqu'à certain point — *Qui ne ressortent pas de la fable.* La lettre que veut envoyer Iphigénie n'en ressort pas davantage; et cependant Aristote ne semble pas blâmer ce moyen.

§ 5. *De celui que nous venons de critiquer.* C'est-à-dire la première espèce de reconnaissance, où le personnage est obligé de fournir des preuves et des indices certains pour que l'on ait foi à ce qu'il dit. Oreste donne également sur l'intérieur de sa famille des détails qui forcent Iphigénie à le reconnaître pour son frère.

car Oreste pourrait tout aussi bien porter certains indices personnels qui le feraient reconnaître. On peut signaler encore, dans le Térée de Sophocle, « la voix de la Navette. »

§ 6. La troisième espèce de reconnaissance est celle qu'amène un souvenir, et où l'on remonte au passé par la vue de quelqu'objet présent : comme dans les chants Cypriaques de Dicéogène, où le personnage se met à sangloter quand il voit le portrait; et comme la reconnaissance dans l'épisode d'Alcinoüs, où Ulysse, en entendant le poète jouer de la cithare, rappelle ses souvenirs en fondant en larmes. C'est là ce qui les fait reconnaître tous les deux.

—*Oreste pourrait tout aussi bien...* Le texte n'est pas tout à fait aussi précis.— *On peut signaler encore...* Même remarque, — *Le Térée de Sophocle.* Aristophane, dans les Oiseaux, v. 100, parle de cette tragédie de Sophocle, dont il reste quelques fragments. Voir l'édition de Firmin Didot, Fragments de Sophocle, p. 341. — « *La voix de la Navette.* » Je crois, comme quelques commentateurs, que cette expression recherchée n'est pas d'Aristote, et qu'il l'emprunte à Sophocle. C'est une allusion à la manière dont Philomèle, à qui Térée avait arraché la langue, fit connaître ses malheurs à sa sœur Procné. Elle broda sur une toile la scène du forfait dont elle avait été victime; et cette toile « parlante » apprit à Procné le crime de son mari et l'infortune de sa sœur. Ce moyen de reconnaissance ne paraît point analogue à celui qu'Oreste emploie dans Euripide.

§ 6. *Au passé... de quelqu'objet présent.* J'ai mis ici plus de précision que n'en a le texte. — *Les chants Cypriaques de Dicéogène*, ou : *Les Cypriens.* On ne connaît pas autrement cet auteur. Plus loin, ch. 23, § 6, il est question sous le même titre d'un ouvrage qui semble un poème épique, analogue à la Petite Iliade, citée dans ce passage. — *Dans l'épisode.* Le grec dit : « l'apologue ».

§ 7. Une quatrième reconnaissance est celle qui se fait par suite d'un raisonnement. Ainsi, dans les Choëphores : « Quelqu'un qui me ressemble est venu; or, il n'y a qu'Oreste qui me ressemble; donc, c'est lui qui est venu.» C'est aussi la reconnaissance qu'a imaginée Polyïde, le sophiste, pour l'Iphigénie; il est tout simple qu'Oreste, réfléchissant que sa sœur a été immolée, en conclue qu'il le sera comme elle. C'est encore la reconnaissance employée dans le Tydée de Théodecte, quand, venant pour retrouver son fils, il périt lui-même. C'est enfin celle des filles de Phinée; en voyant les lieux, les héroïnes devinent par un raisonnement leur sort inévitable, et elles concluent que c'est là que le destin les condamne à mourir, puisque

§ 7. *Dans les Choëphores.* D'Eschyle, vers 192, édit. de Firmin Didot. — *Polyïde, le sophiste, pour l'Iphigénie.* Aristote n'est pas le seul qui ait parlé de cet auteur et de sa tragédie d'Iphigénie; d'après divers témoignages, d'un scholiaste de Pindare, de Diodore, d'Athénée, de Plutarque, de Suidas, on sait qu'il vivait dans la 95e Olympiade. Son nom n'a d'ailleurs rien d'illustre. Aristote le cite encore une fois un peu plus loin, ch. 17, § 5. Voir la note de M. Grœfenhan. — *En conclue qu'il le sera comme elle.* Il est probable que ce raisonnement, fait à haute voix par Oreste, était l'occasion de la reconnaissance du frère et de la sœur. — *Le Tydée de Théodecte.* On ne connaît point autrement cette pièce. Sur Théodecte, voir plus haut la note, ch. 2, § 1; et ch. 18, § 3. — *Pour retrouver son fils.* Des manuscrits donnent une autre leçon : « Le fils de sa femme ». — *Des filles de Phinée.* Pièce inconnue. — *Les héroïnes.* Ce mot répond au féminin qui est employé dans le texte. Phinée, roi de Thrace, avait fait crever les yeux à ses deux fils sur les accusa-

c'est là qu'elles avaient été jadis exposées. § 8. Il y a en outre une reconnaissance qui se complique du faux raisonnement que le spectateur ajoute à ceux du personnage : comme dans l'Ulysse faux-messager, où le héros assure qu'il reconnaîtra l'arc qu'il n'a jamais vu ; le spectateur, croyant que c'est delà que viendra la reconnaissance, se trompe dans son raisonnement.

§ 9. La reconnaissance la meilleure est celle qui ressort des données même du sujet ; parce qu'alors l'effet vient de causes toutes naturelles : comme la reconnaissance dans l'Œdipe de Sophocle, ou dans l'Iphigénie ; car il est tout simple qu'elle veuille faire parvenir une lettre. § 10. Les reconnaissances de ce genre sont les seules qui se font sans le secours de ces marques extérieures que le

tions mensongères d'une belle-mère. Les Dieux, pour le punir de cette cruauté, le condamnèrent à être poursuivi par les Harpies.

§ 8. *Le spectateur ajoute à ceux du personnage.* Le texte est moins précis ; mais malgré mes efforts, je n'ai pu rendre la pensée plus claire. Je reconnais, avec M. G. Hermann, que l'intervention des spectateurs est ici fort inattendue et peu justifiable ; mais je n'ai pas osé adopter la version qu'il propose et que n'appuient pas les manuscrits. — *L'Ulysse, faux-messager.* S'agit-il ici du Philoctète de Sophocle ? Ou d'une autre pièce inconnue ? — *Se trompe dans son raisonnement.* Il semblerait alors en résulter qu'il n'y a pas de reconnaissance.

§ 9. *Dans l'OEdipe de Sophocle.* Vers 1182, édit. de Firmin Didot. — *Dans l'Iphigénie.* D'Euripide. Voir plus haut, § 4, et ch. 11, § 5. Ce jugement sur l'Iphigénie contredit celui qui a été porté sur la même

poète invente à plaisir, les colliers, etc. Les reconnaissances par raisonnement, viennent en seconde ligne.

pièce un peu plus haut, § 4. — *Les reconnaissances par raisonnement.* Plus haut § 4, Aristote a déjà donné le second rang à une autre espèce de reconnaissance. Toute cette fin de chapitre est très-confuse, bien qu'il ne semble pas que ce soit une interpolation. Il est d'ailleurs très-naturel qu'Aristote consacre une étude approfondie et tout un chapitre à la reconnaissance et à ses différentes espèces. La reconnaissance, dans le théâtre grec, tenait une très-grande place ; elle en tient beaucoup moins dans le théâtre moderne, ainsi que je l'ai déjà fait observer. Il ne faudrait donc pas condamner ces théories d'Aristote, en les mesurant à nos idées sur ce sujet. Placé tout autrement que nous, il devait juger tout autrement, et donner une grande importance à des faits qui, aujourd'hui, n'en ont aucune à nos yeux. J'ai traité cette question dans la Préface, sans d'ailleurs m'y arrêter beaucoup ; et j'ai défendu Aristote contre la critique, peu juste à mon avis, qui lui reproche de n'avoir mis en maximes que les pratiques du théâtre grec. Je ne crois pas que le philosophe pût faire mieux ni surtout qu'il pût faire davantage.

CHAPITRE XVII.

Le poète tragique doit se mettre à la place des spectateurs et s'identifier à ses personnages : influence décisive d'une passion vraie. — Emploi des épisodes dans les sujets consacrés par la tradition. — Fables d'Iphigénie et d'Ulysse.

§ 1. En composant la fable, et en la revêtant du style qui la complète, le poète doit se mettre les choses sous les yeux le plus exactement qu'il peut. Par là, en voyant les faits dans toute leur lumière, et comme si l'on assistait à la réalité même, on saura trouver tout ce qui convient à la fable, et découvrir ce qui au contraire peut y nuire. § 2. La preuve de ceci, c'est la critique adressée à Carcinus. Amphiaraüs était supposé sortir du temple ; et comme les assistants ne le voyaient pas, ils n'en savaient rien ; aussi à la représentation la pièce tomba, par suite de cet embarras des spectateurs. § 3. Autant qu'on le peut, il

Ch. XVII, § 1. En composant la fable. Ces conseils, d'ailleurs excellents, ne se lient que de très-loin, à tout ce qui précède.

§ 2. *Carcinus.* Voir plus haut, ch. 16, § 1, la note sur Carcinus.

faut encore s'identifier aux situations. Les personnages qui éprouvent une passion, sont surtout persuasifs, quand ceux qui les font parler ont la même impression. On émeut véritablement quand on est ému; on insulte vraiment quand on est en colère; et voilà comment, pour être poète, il faut être d'un esprit souple ou bien être inspiré; car les uns se façonnent aisément, et les autres sortent sans peine d'eux mêmes.

§ 4. Il faut, pour les fables qui ont été déjà traitées, rester fidèle, en les traitant soi-même, à la donnée générale de l'ensemble ; et ensuite, ajouter les épisodes et les développements. § 5. Voici ce que j'entends par la donnée générale; et je prends l'exemple d'Iphigénie. Une jeune fille est immolée ; mais elle disparaît aux yeux de ceux qui l'immolent sans qu'ils sachent comment ; transportée dans une autre contrée, où la loi condamnait les étrangers à être sacrifiés à la divinité, c'est elle qui remplit ce ministère sacré. Plus tard, le hasard amène en ces lieux le frère de la prêtresse. Pourquoi le Dieu lui a-t-il ordonné

§ 3. *On émeut véritablement*. On reconnaît ici le fameux précepte d'Horace, Art poétique, vers 101 et suiv. Ma traduction est encore ici un peu plus précise que le texte. — *Sortent sans peine d'eux-mêmes*. Paraphrase de l'expression grecque.

§ 4. *Il faut pour les fables....* Autres conseils, non moins sages, mais qui ne font pas suite non plus aux théories précédentes. Aristote en a déjà donné d'analogues, plus haut, ch. 14, § 8.

§ 5. *Voici ce que j'entends*. L'exemple que cite Aristote, est fort clair. Il y a, dans le sujet de

d'y venir? que vient-il y faire? ce sont là des choses en dehors de la donnée générale et de la fable. Une fois arrivé dans la contrée et surpris, il va être immolé quand il reconnaît sa sœur, soit comme l'imagine Euripide, soit comme le veut Polyïde, en s'écriant par un sentiment très-naturel que « sa sœur n'est donc pas la seule qui devait être sacrifiée, et que lui aussi devait l'être » ; et c'est là ce qui le sauve.

§ 6. Mais tout en admettant les personnages consacrés, on peut ajouter des épisodes ; seulement, il faut tâcher de les rattacher étroitement au sujet : comme dans le personnage d'Oreste, la folie qui le fait prendre, et l'expiation qui le délivre. § 7. Dans les drames, les épisodes doivent être courts, tandis que l'épopée peut les développer tout à son aise. Ainsi, le sujet propre de l'Odyssée est très-peu de chose. C'est un homme errant à l'étranger pendant

l'Iphigénie en Tauride, certaines données essentielles que le poète ne peut changer, parce que c'est la tradition qui les lui donne, et qu'elles sont indispensables au sujet. — *Euripide.* Voir la tragédie tout entière d'Euripide ; voir aussi plus haut, ch. 16, § 4, et ch. 11, § 5. — *Polyïde.* Voir plus haut, ch. 16, § 7.

§ 6. *Dans le personnage d'Oreste.* L'expression du texte semblerait indiquer une tragédie intitulée spécialement : Oreste. Je préfère supposer, avec la plupart des commentateurs, qu'il s'agit du personnage d'Oreste dans l'Iphigénie en Tauride, d'Euripide. Dans la Rhétorique, livre II, ch. 24, p. 1401, a, 35, éd. de Berlin, Aristote cite l'Oreste de Théodecte.

§ 7. *Les épisodes doivent être courts.* Conseil des plus sages. —

plusieurs années, et poursuivi par Neptune, qui le laisse seul survivre à ses compagnons. Pendant ce temps, ses affaires de famille sont dans un déplorable état; sa fortune est dissipée par des prétendants, et son fils est entouré d'embûches. Il revient, échappant à la tempête; et se faisant reconnaître de quelques amis, il attaque ses ennemis, qu'il massacre, en sortant lui-même triomphant de la lutte. Voilà le fond même du poème; tout le reste n'est qu'une suite d'épisodes.

Une suite d'épisodes. Remarque très-juste, qui n'enlève rien à la beauté du poème. Le fonds de l'Iliade n'est pas plus considérable; et c'est là une des perfections d'Homère. — Il me semble que ce chapitre finit bien brusquement, et qu'il y avait encore beaucoup à dire pour achever la théorie des épisodes. Peut-être y a-t-il ici quelque lacune.

CHAPITRE XVIII.

Du nœud et du dénouement. Définitions ; quatre espèces de tragédie ; il faut les réunir et les confondre en une seule. — Différence de la tragédie et de l'épopée ; proportions plus restreintes de la tragédie. — Le chœur doit faire partie de la pièce ; trop souvent, il y reste étranger.

§ 1. Dans toute tragédie, il faut distinguer l'intrigue et le dénouement. Les choses antérieures à l'action, et souvent quelques parties de l'action même, forment le nœud de l'intrigue ; tout le reste compose le dénouement. § 2. J'entends par le nœud tout ce qui est compris depuis le commencement du drame jusqu'à cette partie dernière, où l'on passe enfin de l'infortune au bonheur ; le dénoue-

Ch. XVIII, § 1. Dans toute tragédie. Ces idées nouvelles ne tiennent pas aux théories précédentes. — *Les choses antérieures à l'action.* Voir ch. 15, § 9, une expression assez semblable dans le texte, qui dit expressément non pas « antérieures à l'action », mais « en dehors de l'action » ; ce qui revient au même d'après l'explication que donne Aristote. Voir Corneille, Discours sur les trois unités, p. 108, éd. de 1830.

§ 2. *De l'infortune au bonheur.* Il faut sous entendre nécessairement :

ment, c'est ce qui est compris depuis le début du changement jusqu'à la fin. § 3. Ainsi, dans le Lyncée de Théodecte, le nœud se compose des faits antérieurs, et de l'enlèvement de l'enfant; le dénouement comprend depuis l'accusation du meurtre jusqu'à la fin de la pièce.

§ 4. La tragédie a quatre espèces, c'est-à-dire tout autant qu'elle a de parties, ainsi qu'on l'a dit : la tragédie complexe, qui se compose dans son ensemble de la péripétie et de la reconnaissance; la tragédie pathétique, où l'on voit souffrir les personnages, comme les Ajax et les Ixion; la tragédie morale ou de caractère, comme les Phthiotides et Pélée; et la quatrième, simple et une, comme les Phorcides, le Prométhée, et toutes les pièces qui se passent aux enfers. § 5. Il faut réunir, si on le peut, ces quatre nuances; et si on ne peut les avoir toutes, il faut en avoir du moins les meilleures, et le plus grand nombre possible, aujourd'hui surtout que la cri-

« ou du bonheur à l'infortune » ; ce dernier cas est le plus ordinaire dans les tragédies. Voir plus haut, ch. 13, §§ 7 et 10.

§ 3. *Le Lyncée de Théodecte.* Voir plus haut sur Théodecte, ch. 16 § 7, et ch. 11, § 1.

§ 4. *Tout autant qu'elle a de parties.* Voir plus haut, ch. 12, § 1. — *La tragédie complexe.* Voir plus haut, ch. 10, § 1. — *Où l'on voit souffrir les personnages.* Je tire cette paraphrase du mot « pathétique » qui n'est pas dans le texte, du chapitre 11, § 6, où Aristote explique ce qu'on doit entendre par Pathos. — *Ou du caractère.* J'ai ajouté ces mots pour éclaircir la pensée, qui n'est pas très-nette. — *Le Prométhée.* Sans doute celui d'Eschyle.

tique déchire si bien les poètes. Comme il y a eu d'excellents poètes dans tous ces genres, on exige qu'un seul auteur surpasse chacun des autres dans la partie où ils ont excellé.

§ 6. On a raison, pour juger si une pièce est différente ou pareille, de ne pas trop regarder à la fable, et de voir si l'intrigue et le dénouement se ressemblent. Souvent, tel poète qui réussit fort bien à nouer l'intrigue échoue à la dénouer; il faut que les deux soient toujours dignes d'applaudissements. § 7. Il faut encore, remarque faite déjà plus d'une fois, se bien souvenir qu'une tragédie ne doit pas être une composition d'ordonnance épique; et je comprends par Épique celle qui renferme plusieurs fables, comme si l'on allait de toute la fable de l'Iliade faire une seule et unique tragédie. § 8. C'est que là, à cause de l'étendue de l'œuvre, chaque partie reçoit la dimension qui

§ 6. *On a raison....* Cette remarque ne tient pas à ce qui la précède immédiatement; mais elle se rattache à l'objet général de ce chapitre. — *De ne pas trop regarder à la fable.* Qui très-souvent est donnée par la tradition, et est ainsi un domaine commun. — *Échoue à la dénouer.* Observation cent fois vérifiée par les faits.

§ 7. *Il faut encore.* M. G. Hermann, trouvant que toutes ces idées, quoique très-justes en elles-mêmes, tiennent fort peu les unes aux autres, a fait ici des transpositions que les manuscrits ne justifient pas et qu'on ne saurait adopter. — *Remarque déjà faite plus d'une fois.* Voir plus haut la comparaison de l'épopée et de la tragédie ch. 5, § 5; et plus bas, chapitres 23, 24 et 26. — *Celle qui renferme plusieurs fables.* Aristote ne veut pas donner par là une définition de l'épopée; il marque seulement un de ses caractères.

lui convient; mais, dans le drame, de si longs développements ne sont pas du tout ce qu'on attend. § 9. La preuve en est que les auteurs qui ont mis en tragédie la ruine entière de Troie, et n'ont pas choisi une partie spéciale, ainsi que l'ont fait Euripide, dans sa Niobé, et Eschyle, s'exposent à échouer complètement, ou à ne réussir que fort mal. Il n'en a pas fallu davantage pour perdre Agathon. § 10. Au contraire, par les péripéties et les actions simples, les poètes atteignent merveilleusement le but qu'ils se proposent. C'est un moyen tragique et sympathique, tout à la fois : par exemple, un homme qui est habile, mais qui l'est avec méchanceté, est pris à ses propres piéges, comme Sisyphe; ou bien, un homme courageux, mais coupable, est vaincu. Ce sont là des événements vraisemblables, à la façon que le prétend Agathon; car il y a vraisemblance que bien des choses arrivent contre la vraisemblance.

§ 11. Il ne faut jamais oublier que le chœur doit être un des acteurs, et faire partie de l'ensemble, dans lequel

§ 9. *Dans sa Niobé.* Quelques manuscrits ajoutent : « Et sa Médée. » On ne connaît pas d'ailleurs de tragédie d'Euripide qui porte le nom de Niobé. — *Et Eschyle.* Sous entendu sans doute : « Dans la plupart de ses pièces. » — *Agathon.* Voir les deux paragraphes suivants, et aussi ch. 9, § 6.

§ 10. *Comme le prétend Agathon.* Dans la Rhétorique, livre II, ch. 24, édition de Berlin, page 1402, a, 10, Aristote cite les deux vers d'Agathon, où est cette pensée. Voir plus loin, ch. 25, § 24.

§ 11. *Il ne faut jamais oublier...* Cette réflexion ne se lie pas non plus

on doit lui ménager son rôle, non pas comme Euripide, mais à la manière de Sophocle. Quant aux autres poètes, on dirait que les chants qu'ils prêtent au chœur, ne tiennent pas plus à leur fable qu'à toute autre tragédie. Ces chants ne sont que des intermèdes; et c'est Agathon qui a commencé ce fâcheux exemple. § 12. Mais quelle différence y a-t-il, je le demande, à chanter ces hors-d'œuvre étranges, ou à faire passer d'une pièce dans une autre toute une tirade, ou même un épisode tout entier?

à ce qui précède; elle est d'ailleurs fort juste. — *Comme Euripide.* Qui ne mêle pas le chœur à l'action, et ne lui fait chanter souvent que des morceaux déclamatoires. — *Quant aux autres poètes.* Aristote ne semble pas exclure Eschyle de cette critique, quoi qu'il fasse commencer ce défaut à Agathon. Bien que le théâtre moderne n'emploie plus le chœur, ce vice de composition y a été assez fréquent. Les déclamation et les hors-d'œuvre ne s'y rencontrent encore que trop souvent.

CHAPITRE XIX.

De l'expression et de la pensée; différences de la rhétorique et du drame; jeu de l'acteur; la disposition des pensées appartient surtout à la rhétorique.

§ 1. Maintenant que nous avons traité les autres parties de notre sujet, il nous reste à parler de l'élocution et de la pensée. Mais laissons ce qui concerne la pensée aux ouvrages de Rhétorique, qui peuvent plus justement revendiquer ce sujet spécial. § 2. La pensée comprend tout ce qui doit être exprimé par la parole. On y distingue diverses parties : démontrer, réfuter, exciter les émotions, telles que la pitié, la terreur, la colère et autres sentiments de cet ordre ; et aussi, amplifier ou diminuer les choses.

Ch. XIX, § 1. *Les autres parties.* Le sujet tel qu'il a été indiqué au ch. 6, § 6, n'est pas encore épuisé ; ou plutôt, si l'auteur a traité assez longuement de la fable, il s'est arrêté fort peu aux mœurs, qui étaient le second point qu'il se proposait d'étudier. — *De l'élocution.* Ou « du style ; » c'était la troisième partie qui devait être exposée après la fable et les mœurs. Voir plus haut, ch. 6, § 6. — *Aux ouvrages de Rhétorique.* Voir le troisième livre de la Rhétorique d'Aristote.

§ 3. Il est clair que, dans le drame, il faut employer les mêmes ressources que dans la rhétorique, puisqu'il s'agit aussi de montrer des choses ou attendrissantes ou terribles, réellement grandes ou simplement vraisemblables. § 4. La seule différence, c'est que dans la rhétorique, les arguments doivent se produire sans la représentation, et que, dans le drame, les paroles du discours doivent être relevées par l'acteur même qui parle, et doivent valoir par son débit; car à quoi bon faire débiter les choses par un acteur, si elles peuvent également plaire sans même qu'on les prononce?

§ 5. Une partie de l'étude de l'élocution est relative aux nuances de la diction; mais la connaissance en appartient surtout à l'art du comédien et du directeur de cette

§ 3. *Dans le drame.* L'expression du texte est un peu plus vague.

§ 4. *La seule différence.* La traduction que je donne de tout ce paragraphe, me paraît s'accorder avec la suite des idées; et le sens que j'adopte est en harmonie avec tout le contexte. Mais ce passage est fort obscur; et la plupart des traductions n'ont pas réussi à l'éclaircir. — — *Dans la rhétorique.* Le texte n'est pas aussi précis; et l'opposition des deux genres n'y est pas aussi fortement marquée. — *Dans le drame.* Le texte dit seulement : « Dans le discours. » — *Sans même qu'on les prononce.* Pour que l'opposition entre la rhétorique et l'art dramatique soit complète, il faut supposer qu'il s'agit ici de rhétorique écrite; car il est certain que, dans un morceau oratoire fait pour être prononcé en public, le débit de l'orateur a une importance presqu'égale à celui de l'acteur.

§ 5. *Aux nuances de la diction.* Le texte dit proprement: « Les figures de la diction. » Ce qui suit

division spéciale du spectacle. Ils doivent savoir comment on donne un ordre, comment on fait une prière, un récit, une menace, une question, une réponse, etc., etc. § 6. Connaître tous ces détails, ou les ignorer, ne peut être l'objet d'un éloge ou d'un reproche sérieux pour l'art d'un poète. Qui pourrait croire en effet à cette faute signalée par Protagoras, qui prétend qu'Homère donne un ordre, tout en croyant faire une prière, quand il dit :

« Déesse, viens chanter l'affreux courroux d'Achille. »

car ordonner, à ce qu'il soutient, c'est commander de faire ou de ne pas faire quelque chose. § 7. Mais laissons

justifie la traduction que j'ai adoptée. — *Ils doivent savoir*... C'est là ce que font les professeurs de déclamation.

§ 6. *Connaître tous ces détails.* Il est certain que l'art du poète n'est pas responsable de l'exécution de sa pièce ; mais quand il la compose, c'est un devoir pour lui de ne jamais oublier qu'elle doit être jouée, et que les paroles qu'il prête à ses personnages devront être débitées sur la scène par des acteurs. — *Déesse, viens chanter*... Ce début de l'Iliade est parfaitement clair ; et la remarque de Protagoras est parfaitement fausse. L'impératif sert tout aussi souvent pour prier que pour commander. Mais il faut se rappeler que Protagoras était un sophiste. Quelque fût d'ailleurs son mérite, attesté par le dialogue même auquel Platon a donné son nom, Protagoras aimait les subtilités ; et la remarque grammaticale qui lui est attribuée n'est que subtile. Il est possible

de côté ces considérations, qui, si elles regardent une autre science, ne regardent pas certainement la Poétique.

qu'elle se rattachât à un système de critique, dont il est bien difficile de juger sur ce seul échantillon. Ici, elle n'est que ridicule ; peut-être ne l'était-elle pas autant dans la suite des idées de Protagoras. Ces études de grammaire et de rhétorique étaient très-neuves à cette époque ; et elles faisaient en partie la réputation et la fortune des sophistes. Voir le Protagoras de Platon, trad. de M. V. Cousin, page 17. — *Ne regardent pas certainement la poétique.* Aristote a raison ; mais malheureusement les longues considérations qui vont remplir les chapitres suivants, ne sortent pas moins du domaine de l'art poétique. Il est évident que toutes ces théories, d'ailleurs très-contestables, quand elles ne sont pas tout à fait erronées, sont très-déplacées dans un ouvrage tel que celui-ci. C'est de la grammaire ; ce n'est plus de la poétique. Je n'hésite pas à déclarer qu'elles ne peuvent être d'Aristote, et je me fonde surtout pour les repousser sur l'Herméneia, qui prouve une connaissance de ces matières, si ce n'est plus étendue, du moins beaucoup plus exacte. Les chapitres qui vont suivre sont donc une interpolation. Mais on aurait tort de les retrancher de la Poétique d'Aristote, puisque la tradition les y a toujours compris. Il y a d'ailleurs de temps à autre quelques idées qui méritent d'être conservées. Du reste, on ne sait à qui peuvent appartenir ces morceaux. L'antiquité ne nous a pas laissé de commentaires sur la Poétique, où ces questions pussent être éclaircies.

CHAPITRE XX.

Des parties diverses de l'élocution. Détails grammaticaux : les lettres, les syllabes, la conjonction, l'article, le nom, le verbe, le cas, la proposition.

§ 1. L'élocution, considérée dans son ensemble, a les parties suivantes : les lettres et les syllabes, la conjonction, le nom, le verbe, l'article, le cas et la proposition.

§ 2. La lettre est une voix indivisible, non pas toute voix indivisible sans exception, mais celle qui peut contribuer à former un son intelligible ; car les voix des animaux, tout indivisibles qu'elles peuvent être, ne sont pas, à mon avis, des lettres. § 3. La voix intelligible est de diverses espèces ; elle peut être voyelle, sémi-voyelle, et consonne muette. La voyelle est la lettre qui peut se faire entendre par elle seule, sans qu'il soit besoin d'arti-

Ch. XX, § 1. *Les lettres*. J'ai préféré ce mot à celui « d'Élément » qu'emploie le texte. Ce ne sont pas les lettres écrites, mais en quelque sorte les lettres parlées, c'est-à-dire les articulations, qui répondent à chacune des lettres prises séparément.

§ 2. *La lettre est une voix indivisible*. Cette définition est exacte ; mais on ne l'attendait guère dans un traité de poétique.

§ 3. *D'articulation*, ou « d'addi-

culation, comme A et O. La sémi-voyelle a un son qui ne se fait entendre qu'avec une certaine articulation qu'on y ajoute, comme S et R. La consonne muette, bien qu'elle ait l'articulation, n'a aucun son par elle-même, et elle ne se fait entendre que quand elle est jointe avec les lettres qui ont une voix : ainsi, G et D. § 4. Ces lettres diffèrent entr'elles, et par les formes que prend la bouche, et par le lieu de l'organe qui prononce, et aussi en ce qu'elles sont dures ou douces, longues ou brèves, aigues ou graves, ou bien entre les deux. Mais tous ces détails appartiennent aux traités de métrique.

§ 5. La syllabe est une voix qui n'a pas de signification; elle est composée de lettres dont l'une est muette, et dont l'autre est voyelle. Ainsi GR sans un A, par exemple, n'est pas une syllabe; il faut un A, comme dans GRA, pour que c'en soit une. Mais l'étude de ces variations appartient encore à la métrique.

tion ». — *S et R.* Il est assez remarquable que l'auteur fasse de la sifflante S une sémi-voyelle. L'alphabet indien l'a considérée à peu près de même; c'est que sans doute, pour la prononcer seule en Grec, ainsi que l'R, il fallait, comme nous le faisons aussi, la faire précéder d'une sorte d'e muet, sans lequel le son serait absolument impossible.

§ 4. *Aux traités de métrique.* Cette remarque est très-juste, et voilà pourquoi tous ces détails sont ici tout à fait déplacés. Il fallait les laisser à la métrique et à la grammaire. La poésie n'a rien à y voir. Mais l'auteur oublie ce qu'il vient de dire lui-même, et il n'en continue pas moins des développements inutiles.

§ 5. *Appartient encore à la mé-*

§ 6. La conjonction est un mot qui n'a pas de sens complet; qui n'empêche ni ne fait qu'une phrase, naturellement composée d'un plus grand nombre de mots, ait à elle seule une signification; mot qui peut être à l'extrémité de la proposition ou même au milieu, quand il n'est pas fait pour être placé par sa valeur propre en tête de la phrase, comme en grec les conjonctions *Men*, *Êtoi*, *Dé*. § 7. On peut dire encore de la conjonction que c'est un mot qui, sans une signification complète, est destiné à faire de plusieurs voix significatives une phrase unique qui a un sens complet.

§ 8. L'article est un mot non significatif qui marque le début, ou la fin, ou une distinction de la phrase, comme : *Le je dis; le autour*, et autres locutions pareilles. § 9. On

trique. Même remarque.

§ 6. *N'a pas de sens complet*. J'ai ajouté le mot de « Complet », qui m'a paru indispensable, pour que la pensée fût exacte; mais le texte dit seulement : « Qui n'a pas de sens. » — *Un mot... Une phrase... De mots*. Le texte dit partout : « Voix ». — *De la proposition*. J'ai ajouté ces mots. — Cette définition de la conjonction, et toutes celles qui suivent, sont très-imparfaites, et témoignent, comme le dit très-bien M. Egger dans son commentaire sur ce chapitre, de l'état d'imperfection où était encore, à cette époque, la théorie du langage.

§ 7. *On peut dire encore*. Cette seconde définition de la conjonction ne vaut pas mieux que la première. — *Un mot... Plusieurs voix... Une phrase*. Le texte comme précédemment emploie partout le seul mot de « Voix ».

§ 8. *Non significatif*. Sous-entendu : « à lui seul ». — *Qui marque le début*. Ce n'est pas là du tout le rôle de l'article. — *Le je dis, le autour*. J'ai conservé cette bizarrerie

peut le définir encore : un mot non significatif qui n'ôte ni n'ajoute rien au sens d'un mot significatif, composé de plusieurs sons, et qui se place soit aux extrémités, soit au milieu de la phrase.

§ 10. Le nom est un mot composé de plusieurs lettres, exprimant une idée sans la notion de temps, et dont aucune partie n'a par elle-même un sens particulier, puisque même dans les mots formés de deux mots, nous n'employons aucune des parties avec sa signification propre : ainsi dans Théodore, formé de *Théos* et de *Dôron, Dôron* n'a pas son sens spécial non plus que *Théos*.

§ 11. Le verbe est un mot composé qui renferme la notion de temps, outre son sens propre, et dont aucune partie prise séparément n'a plus de sens que les noms. Ainsi, Homme, Blanc, n'implique aucune notion de temps, tandis que, Il marche, Il a marché, expriment, outre une

d'expression, qui est dans le texte.

§ 9. *On peut le définir encore.* Il est évident que cette seconde définition de l'article, qui ne lui convient pas du tout, n'est qu'une répétition de la définition précédente de la conjonction. C'est sans doute quelque copiste inattentif qui l'aura reproduite ; et elle est dès lors restée dans le texte, d'où je n'ai pas cru devoir la retrancher, toute fausse qu'elle est.

§ 10. *De plusieurs lettres.* J'ai ajouté ces mots. — *Ainsi dans Théodore.* J'ai paraphrasé le texte pour rendre le sens plus clair. Voir plus loin, ch. 21, § 1. — Pour la définition du nom, on peut comparer l'Herménéia, où cette définition est beaucoup plus complète, ch. 2, page 149 de ma traduction.

§ 11. *Le verbe.* Id., ch. 3, p. 152 de ma traduction.

certaine idée, la notion, l'un du présent, l'autre du passé.

§ 12. Le cas ou terminaison appartient au nom et au verbe, exprimant tantôt le génitif ou le datif et autres rapports analogues, tantôt le singulier ou le pluriel, comme Les hommes, L'homme; et, dans le verbe, indiquant ce qui se rapporte aux personnes, selon qu'elles interrogent, qu'elles ordonnent, etc. Ainsi : A-t-il marché? Marchez, sont des cas du verbe, qui présentent ces deux nuances.

§ 13. La proposition est une voix composée et significative, et dont quelques parties ont un sens par elles seules; car toute proposition n'est pas nécessairement composée de verbes et de noms; et par exemple, la proposition qui servirait à définir l'homme peut n'avoir pas de verbe. Cependant chaque partie dans la proposition signifie

§ 12. *Ou terminaison.* J'ai ajouté ceci, parce que dans notre langue le mot de Cas s'applique en général exclusivement au nom et à l'adjectif, et ne s'applique pas au verbe. — *Le génitif ou le datif.* Le texte prend une circonlocution que je n'ai pu rendre dans notre langue, qui n'a pas de cas. — *Le singulier ou le pluriel.* Ceci pourrait s'appliquer également au verbe, où les terminaisons du singulier et celles du pluriel sont différentes aussi. — *Dans le verbe.* J'ai ajouté ces mots. — *Des cas du verbe.* Cette expression, bien qu'elle ne soit pas usitée, n'en est pas moins exacte. Voir l'Herméneïa, ch. 3, § 5, p. 153 de ma traduction.

§ 13. *La proposition.* Le texte dit proprement : « Le discours ». — *Est une voix.* J'ai conservé ce mot de « Voix », que le texte emploie toujours, et pour des choses fort distinctes, qu'il semble ainsi confondre. — *Peut n'avoir pas de verbe.* Il n'est pas exact de dire que dans les défini-

toujours quelque chose ; ainsi, dans cette proposition : Cléon marche ; Cléon a une signification. § 14. La proposition peut être une de deux manières ; car, ou elle peut n'exprimer qu'une seule chose, ou elle tire son unité des conjonctions qui lient plusieurs de ses parties. C'est comme l'Iliade, dont l'unité tient au lien qui en réunit tous les chants ; ou comme la définition de l'homme, qui est une, parce qu'elle n'exprime qu'une seule chose.

tions il n'y a pas de verbe ; si le verbe n'y est pas exprimé, il y est toujours sous-entendu. Voir l'Herménéia, ch. 4, § 1, p. 154 de ma traduction.

§ 14. *Au lien qui en réunit.* Le texte emploie ici le même mot qui a servi plus haut à exprimer l'idée de conjonction.

CHAPITRE XXI.

Des diverses espèces de noms : nationaux, étrangers, métaphoriques, de simple ornement ; forgés, allongés, altérés ; genres des noms, masculins, féminins ou neutres ; terminaisons des noms.

§ 1. On peut distinguer, entre les espèces diverses du nom, le nom simple, c'est-à-dire celui qui est composé d'éléments non significatifs, comme le mot : Terre ; et le nom composé de deux noms, soit que l'un de ces deux noms ait une signification et que l'autre n'en ait point, soit que l'un et l'autre en aient. Il peut même y avoir des noms triples et quadruples, ou composés encore davantage, comme la plupart de ces mots interminables : Hermocaïcoxanthus, etc.

Ch. XXI, § 1. Le nom composé. Voir plus haut, ch. 20, § 10. — *De deux noms.* Ces composés sont très fréquents en grec. — *Des noms triples et quadruples.* Ceux-là le sont beaucoup moins. — *De ces mots interminables.* Ce sens me paraît encore le plus acceptable, au milieu des variantes assez nombreuses qu'offre le texte. — *Hermocaïcoxanthus.* C'est le nom réuni de trois fleuves : l'Hermus, le Caïque, et le Xanthe.

§ 2. Tout nom est ou national ou étranger, ou métaphorique. Il peut être de simple ornement, forgé, allongé, raccourci ou altéré.

§ 3. J'appelle national le nom dont tout le monde se sert dans le pays; étranger, celui dont se servent d'autres peuples; et par conséquent, il est clair qu'un même nom peut être étranger tout à la fois et national, mais non dans la même contrée. Ainsi, le mot *Sigynon*, signifiant javelot, est propre et national chez les Cypriens, tandis qu'il est étranger pour nous.

§ 4. La métaphore consiste à transporter le sens d'un mot différent soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce au genre, soit de l'espèce à l'espèce, soit par analogie. § 5. Je m'explique. Ainsi, du genre à l'espèce comme dans cet exemple :

§ 2. *Ou national.* Le texte dit : « ou propre » ; mais cette expression de nom Propre étant consacrée dans notre langue à rendre une tout autre idée, j'ai dû adopter le mot de National, qui est d'accord avec l'explication donnée au § suivant. — *Ou métaphorique.* Cette troisième qualité des mots n'est guère en rapport avec les précédentes, non plus que celles qui suivent.

§ 3. *Le mot Sigynon.* J'ai conservé le mot grec ; mais j'ai ajouté la glose qui suit : « Signifiant javelot », pour qu'on en comprît le sens. Hérodote, livre V, ch. 9, p. 242, édition de Firmin Didot, atteste que les Cypriens appellaient les lances du nom de Sigynna.

§ 4. *La métaphore.* Ce passage de la Poétique est rappelé dans la Rhétorique, livre III, ch. 2, p. 1405, a, 6, de l'édition de Berlin. — *Par analogie.* Cette expression, qui est ici assez obscure, est expliquée un peu plus bas, § 7.

« Le vaisseau que je monte est enfin arrêté. »

Entrer au port, c'est pour un vaisseau s'arrêter. § 6. De l'espèce au genre, comme dans cet autre exemple :

« Ulysse a fait cent fois des actions bien belles.

Cent fois veut dire beaucoup ; et l'on prend ici ce mot au lieu de l'autre. § 7. De l'espèce à l'espèce :

« Au guerrier par le fer il arrache la vie ; »

Ou bien :

« Par son fer tout sanglant il lui tranche la vie. »

Le poète prend arracher pour trancher, et trancher pour arracher ; car ces deux mots signifient enlever. § 8. Enfin, j'entends par Analogie qu'un second terme est au premier dans le même rapport qu'un quatrième est à un troisième. On prend alors le quatrième pour le second ; ou réciproquement, le second, pour le quatrième. Parfois, on ajoute encore le mot relatif au lieu de celui qu'on

§ 5. *Le vaisseau que je monte.* Ce vers se retrouve deux fois dans l'Odyssée, chant I, v. 185 ; et ch. XXIV, v. 308.

§ 6. *Ulysse a fait cent fois.* Iliade, ch. II, v. 272.

§ 7. *Au guerrier par le fer... Par son fer tout sanglant.* Ces vers, qui semblent tirés d'Homère, ne se retrouvent point aujourd'hui dans ses poèmes. Seulement, il y a des expressions analogues, Iliade, ch. III, v. 292 ; et ch. V, v. 292.

§ 8. *J'entends par Analogie.* Voir

devrait dire. Ainsi par exemple, la coupe est à Bacchus ce que le bouclier est à Mars ; on dira donc métaphoriquement que la coupe est le bouclier de Bacchus, ou que le bouclier est la coupe de Mars. Ou bien encore : la vieillesse est à la vie ce que le soir est au jour ; on dira par métaphore que le soir est la vieillesse du jour, ou que la vieillesse est le soir de la vie; ou comme le dit aussi Empédocle : « Le coucher de la vie. » § 9. Parfois, il n'existe pas de mot corrélatif pour l'analogie complète. Mais néanmoins on emploiera le premier terme. Par exemple, répandre le grain sur la terre se dit semer, tandis que pour la lumière du soleil la langue n'a pas de mot spécial; mais comme répandre la lumière est au soleil dans le rapport où semer est au grain, on a dit :

« Le soleil a semé sa divine lumière. »

plus haut § 4. L'explication donnée ici est d'ailleurs fort claire. — *La coupe est le bouclier.* Cette métaphore n'est certainement pas de bon goût ; mais il est probable qu'elle n'appartient pas à Aristote, et qu'il l'emprunte à quelque poète. Elle est également citée dans la Rhétorique, livre III, ch. 4, p. 1407, a, 17, édit. de Berlin, et ch. II, p. 1413, a, 5. — *La vieillesse est le soir de la vie.* Métaphore répétée mille fois depuis le temps d'Aristote ; elle est très-naturelle, et on la trouve déjà dans Eschyle, Agamemnon, v. 1123, édit. de Firmin Didot ; et dans Platon, Lois, livre VI, p. 606, b, 8, édition de Turin, 1839. — *Empédocle.* Voir plus haut, ch. 2, § 11, où Empédocle est moins bien traité qu'il ne semble l'être ici.

§ 9. *Le soleil a semé.* On ne sait de qui est ce vers. L'expression est d'ailleurs de bon goût.

§ 10. On peut encore employer cette nuance de la métaphore d'une autre manière, et, tout en prenant le mot métaphorique, nier une des qualités essentielles de la chose : par exemple, si l'on dit que le bouclier est la coupe de Mars, on ajoute que c'est la coupe « sans vin ».

§ 11. Le mot forgé est celui qui, n'ayant jamais été employé par personne, est inventé par le poète lui-même. Il y a de ces mots en grec ; et l'on pourrait citer, ce semble, *Hernygas* au lieu de *Kérata*, pour signifier Cornes, et *Arêtêra* au lieu de *Hiéréa* pour signifier Grand prêtre.

§ 12. Le mot allongé est celui auquel on donne une voyelle plus longue que la voyelle propre, ou auquel on ajoute une syllabe. Le mot raccourci est celui d'où l'on retranche quelque chose. Mot allongé, en grec, *Poleôs* qui devient *Polêos*, (de la ville) ; *Pêleidou* qui devient *Pêlêiadeô* (du fils de Pélée) ; mot raccourci, en grec, *Kri, Dô, Ops* pour *Krithê, Dôma, Opsis,* comme dans ce passage : « *Mia guignétai amphotérôn ops.* » « Tous les deux n'ont plus qu'une figure. »

§ 13. Un mot altéré est celui où l'on garde une partie du mot reçu, et où l'on change une autre partie. Ainsi

§ 10. *On peut encore.* Il semble que ce § serait mieux placé après le § 8, auquel il paraît faire suite.

§ 11. *Pour signifier Cornes.... Grand prêtre.* J'ai ajouté ces explications. Arêtêra est fréquemment dans Homère, et dès le début de l'Iliade, ch. I, v. 11. Malgré l'autorité d'Aristote, si ce chapitre est de lui, il est difficile de croire que ce soit Homère qui ait forgé ce mot.

§ 12. *Dans ce passage.* Cet hémi-

dans ce passage : *Dexitéron kata mazon* « à la mamelle droite », le poète a dit *Dexitéron* au lieu de *Dexion,* qui est le mot usuel.

§ 14. On peut d'ailleurs distinguer dans les noms les masculins, les féminins, et les neutres ou intermédiaires. Sont masculins en grec, tous ceux qui finissent en N, R, S, et par une lettre composée avec l'S ; il y a deux lettres de ce genre, Psi et Xi. Sont féminins ceux qui se terminent par les voyelles toujours longues Hêta et Oméga, et ceux où l'Alpha est long. Ainsi, il y a même nombre de terminaisons pour les masculins et pour les féminins ; car Psi et Xi se confondent avec l'S.

§ 15. Il n'y a pas de nom qui finisse par une muette, ni par une voyelle brève. Il n'y a que trois noms qui se terminent en I : *Méli, Commi, Pépéri.* Cinq se terminent en U, *Pôü, Napu, Gonu, Doru, Astu.* Les noms neutres se terminent par ces voyelles, et aussi par N et par S.

stiche est d'Empédocle, et il est encore cité par Strabon, livre VIII, p. 364, édition de Casaubon.

§ 13. *Le poète a dit.* C'est Homère, Iliade, ch. V, v. 393.

§ 14. *Ou intermédiaires.* Le texte n'a que ce seul mot.

§ 15. *Il n'y a pas de nom qui finisse par une muette.* Ceci ne peut se comprendre que si l'on exclut des muettes le nû et le sigma, l'n et l's, qui terminent une foule de noms de tous genres. — *Ni par une voyelle brève.* Ceci n'est pas exact davantage. Les noms féminins en *a* qui n'est pas pur, se terminent par une voyelle brève ; mais il est probable qu'ici le texte est altéré par quelques omissions ; car il ne pourrait renfermer des erreurs aussi évidentes. — *Se terminent par ces voyelles.* Et aussi en *a.*

CHAPITRE XXII.

Du choix des expressions poétiques. Exemples divers. — Fin de la théorie de la tragédie.

§ 1. Le mérite de l'expression est d'être claire sans être basse. On obtient la clarté la plus complète en se servant des mots propres et nationaux ; mais alors le style est bas, témoin la poésie de Cléophon et de Sthénélus.

Ch. XXII, § 1. Le mérite de l'expression. Il faut comparer ces théories avec celles de la Rhétorique, qui ne font guère que les reproduire ; Rhétorique livre III, ch. 1, 2 et 3, p. 1403, édition de Berlin. Si ce chapitre d'ailleurs ne se lie point à celui qui précède, le sujet du moins en appartient à la Poétique ; et des conseils aux poètes sur le choix des expressions peuvent être fort utiles. Plus haut ch. 6, § 6, Aristote a regardé le style comme un des éléments essentiels de la tragédie. — *Propres et nationaux.* Le texte n'a que le premier de ces deux mots. Voir plus haut, ch. 21, §§ 1 et 2, et les notes. — *Le style est bas.* On peut se servir exclusivement de la langue de son pays, en n'empruntant rien à l'étranger, sans avoir le style bas. En Grèce, les dialectes pouvaient se mêler beaucoup plus aisément que chez nous ; en français, ce ne serait pas relever son style que d'y mettre des mots patois ; ce ne serait que le rendre ou ridicule ou inintelligible. — *Cléophon.* Plus haut, ch. 2, § 4, ce poète

§ 2. L'expression est brillante, et se distingue du langage vulgaire, en empruntant des mots étrangers, c'est-à-dire des mots d'idiômes particuliers, des mots métaphoriques, des mots allongés, et tous ceux qui ne sont pas les mots propres. § 3. Mais si le style se compose tout entier de ces locutions, ce ne sera qu'une énigme ou un langage barbare : avec des métaphores, une énigme indéchiffrable ; avec des locutions étrangères, un barbarisme perpétuel. L'idée même de l'énigme, c'est de présenter des impossibilités apparentes, tout en ne disant que le vrai. § 4. On ne peut produire cette illusion par l'emploi des mots dans leur sens et leur combinaison ordinaires ; mais on le peut sans peine en employant la métaphore. Tel est ce vers :

est déjà cité par Aristote, avec quelqu'éloge, tandis qu'ici il est presque tourné en ridicule, ainsi que dans la Rhétorique, livre III, ch. 7, p. 1408, a, 15, édition de Berlin. — *Sthénélus.* Mauvais poète tragique, dont Aristophane s'est moqué. Voir le scholiaste d'Aristophane, sur les Guêpes, v. 1312, page 164, édit. de Firmin Didot.

§ 2. *En empruntant des mots étrangers.* Ce n'est pas un moyen acceptable de rendre son style brillant, et de l'élever au-dessus du ton ordinaire. — *Les mots propres.* Voir plus haut, ch. 21, §§ 2 et suiv.

§ 3. *Tout entier.* Il n'y a pas besoin que le style ait beaucoup d'expressions de ce genre pour être inintelligible. — *Une énigme indéchiffrable.. un barbarisme perpétuel.* Ces réflexions sont vraies ; mais on peut les trouver presque naïves. — *L'idée.* C'est le mot même qui est dans le texte ; et ce sens du mot *Idea* est assez remarquable, parce qu'il ne se rencontre guère que dans des auteurs fort postérieurs à l'époque d'Aristote.

§ 4. *Tel est ce vers.* Dans la

« Vois l'homme, au feu collant l'airain sur un autre homme ; »

et autres phrases aussi énigmatiques. Les mots étrangers forment le barbarisme.

§ 5. Il faut savoir faire le mélange habile de tous ces éléments dans le style ; car les mots d'idiômes particuliers, la métaphore et les autres formes dont je viens de parler, lui donneront un caractère qui ne sera ni commun ni bas ; et le mot propre lui assurera la clarté.

§ 6. Un moyen qui ne contribue pas médiocrement à la clarté du style, sans le laisser commun, c'est d'allonger, de raccourcir ou de changer les mots. Ainsi, parce qu'on les prendra dans un sens un peu différent du sens propre, consacré par l'usage, le style cessera d'être commun ; et il n'en sera pas moins clair, à cause des rapports qu'il conservera avec le sens reçu.

§ 7. Par conséquent, on n'a point raison quand on

Rhétorique, livre III, ch. 2, p. 1405, b, 1, édit. de Berlin, où ce vers est cité, Aristote l'appelle « une énigme bien connue ». Il est difficile en effet d'en comprendre le sens. Athénée le cite aussi, en y ajoutant un pentamètre, livre X, p. 452. Les explications qu'on en a essayées sont très peu satisfaisantes.

§ 5. *Un mélange habile.* Tout habile que ce mélange pourrait être, il ne semble pas qu'il puisse jamais produire un bien bon effet. — *Et le mot propre.* « Propre » a peut-être ici une double signification, comme plus haut § 2 : « propre et national ».

§ 6. *Un moyen.* Ce moyen ne semble pas meilleur que les précédents. Il n'est pas davantage applicable à notre langue.

§ 7. *On n'a point raison.* Il

critique le poète pour l'emploi de ces formes, et qu'on le tourne en ridicule, comme Euclide l'ancien, qui prétendait qu'il n'y aurait rien de plus facile que de faire des vers, si l'on accordait aux auteurs la liberté d'étendre les mots à volonté, et qui faisait le procès à ce vers :

« *Hênik' arên eidon marathônadé badizonta.* »
« Quand je vis Mars marcher sur ou vers Marathon. »

et à cet autre :

« *Ouk an érôménos ek keinou noun exelléborizès ;* »
« En l'aimant, ne peux-tu l'exelléboriser ? »

En se servant avec affectation de ces procédés, on se rend ridicule ; mais il y a une mesure à garder en ceci, comme dans toutes les autres parties du style. § 8. Si l'on use des métaphores, des idiotismes et des autres formes

semble au contraire qu'on fait très-bien de proscrire et de blâmer ces formes étranges. — *Euclide l'ancien.* C'est peut-être l'Euclide de l'école de Mégare, comme le conjecture M. Egger, p. 462 de son commentaire. — *Marathônadé.* La dernière syllabe est ajoutée et *marathôna,* aurait suffi. J'ai tâché de faire sentir cette redondance dans ma traduction en mettant deux prépositions : « sur et vers Marathon. » — *Ek... exelléborizès.* Il y a deux fois la préposition *ek,* qu'il suffisait de mettre une fois. J'ai forgé un mot pour rendre le mot grec. — *On se rend ridicule.* C'est là ce qui devait faire rejeter à peu près absolument de ce traité ces procédés de métrique, où la poésie n'a que faire.

insolites sans aucun goût, on arrivera au même résultat que si l'on s'attachait de propos délibéré à faire rire le lecteur. § 9. Mais pour apprécier combien ces mots font d'effet quand on les emploie dans la juste mesure, il suffira de les faire entrer dans un vers ; et pour les locutions étrangères, les métaphores, et les autres formes, on verra que notre remarque est vraie en les remplaçant par les mots propres. § 10. Ainsi, Eschyle et Euripide ont fait un même vers iambique ; mais ce dernier a changé un mot, prenant une locution étrangère au lieu du mot propre usité ; et l'un des deux vers est très-bon, tandis que l'autre est plat. Eschyle a dit dans le Philoctète :

« Un ulcère cruel qui me ronge le pied. »

Euripide a dit à son tour, en prenant un synonyme :

« Un ulcère cruel se repaît de mon pied. »

§ 8. *On arrivera au même résultat.* Avec cette différence qu'on pourra faire estimer son génie du lecteur, si l'on cherche avec intention à le faire rire et qu'on y réussisse, tandis que si l'on est ridicule soi-même, au lieu de rendre ses personnages ridicules, on ne s'attirera que le mépris au lieu de la louange et de l'admiration. Molière fait rire aux dépens d'Orgon ; mais il ne fait pas rire de lui, comme Chapelain essayant de faire un poème épique, ou Boileau faisant l'Ode sur la prise de Namur.

§ 9. *De les faire entrer dans un vers.* Ce mélange de dialectes divers était possible dans la poésie grecque, et la langue d'Homère en donnait un exemple vénéré de tous.

§ 10. *Dans le Philoctète.* Voir les fragments d'Eschyle, page 200, édit. de Firmin Didot. — *Euripide a dit.* Voir les fragments d'Euripide, page

§ 11. Il y a grande différence à dire :

« Mais un homme de rien, sans talent, sans bravoure....; »

ou à dire avec les mots propres et ordinaires :

« Mais un homme incapable, aussi lâche que laid... »

§ 12. Il y a différence à dire :

« Sur son siége inégal et sa table frugale ; »

ou bien à dire :

« Sur sa chaise cassée et sa petite table. »

Enfin ce n'est pas du tout la même chose de dire : « Les rivages mugissent » ; ou de dire : « Les rivages crient ».

§ 13. Ariphradès se moquait aussi de cette habitude

813, édit. de Firmin Didot. Je trouve que le vers d'Eschyle est supérieur à celui d'Euripide, parce que l'expression est plus naturelle et plus simple ; celle d'Euripide est recherchée. Quelques commentateurs, d'après le texte, ont cru le contraire.

§ 11. *Mais un homme de rien.* C'est un vers d'Homère, Odyssée, ch. IX, v. 515. — *Mais un homme incapable.* C'est un vers que fait notre auteur en parodiant celui de l'Odyssée. Les synonymes qu'il prend ont en grec quelque chose de peu choisi et de trivial.

§ 12. *Sur son siége inégal.* Autre vers d'Homère, Odyssée, ch. XX, v. 259. — *Sur sa chaise cassée.* Même remarque qu'au § précédent. — *Les rivages mugissent.* Iliade, ch. XVII, v. 265.

§ 13. *Ariphradès.* On ne sait point

des poètes tragiques qui emploient des tournures dont personne ne se sert dans le langage habituel : comme, par exemple, de mettre la préposition après son régime, au lieu de la mettre avant, de conserver certains archaïsmes et certaines expressions recherchées, et autres défauts analogues. Mais c'est parce que toutes ces locutions ne sont pas ordinaires qu'elles relèvent le style, qui n'a plus rien de trivial ; et c'est ce qu'Ariphradès ne sentait pas.

§ 14. C'est un grand point de savoir user convenablement de chacune des ressources que nous venons d'indiquer, ainsi que des mots composés ou étrangers. Mais le point le plus grand de beaucoup, c'est de bien manier la métaphore. C'est la seule qualité qu'on ne puisse emprunter à autrui, et la marque d'un génie naturel ; car

ce qu'est ce personnage que notre auteur se donne la peine de réfuter, et dont les critiques ne sont peut-être pas aussi mauvaises qu'il semble le croire. M. G. Hermann rappelle que Suidas cite un Ariphradès, joueur de lyre. — *Des tournures dont personne ne se sert.* C'est un défaut qu'Ariphradès avait raison de blâmer ; et le poète doit éviter cette recherche et cette affectation. — *La préposition après son régime.* J'ai paraphrasé le texte au lieu de le traduire ; et à la place des exemples grecs que cite le texte, j'ai indiqué d'une manière générale la faute que critiquait Ariphradès. — *De conserver certains archaïsmes.* Même observation. — *Elles relèvent le style.* C'est un procédé très-peu sûr et trop artificiel. L'élévation du style tient surtout à l'élévation des sentiments et des idées.

§ 14. *Convenablement.* C'est le goût en effet qui doit fixer la mesure ; et c'est toujours chose fort délicate. — *Composés.* Le texte dit proprement : « doubles ». — *La métaphore.*

faire des métaphores exactes, c'est saisir les ressemblances des choses. § 15. Les mots doubles conviennent surtout dans les dithyrambes; les expressions dialectiques et étrangères, dans les vers héroïques; et les métaphores, dans les ïambes. § 16. Toutes les formes que j'ai nommées peuvent être d'un utile emploi dans les pièces héroïques. Pour les ïambes, qui imitent surtout la conversation, les formes les plus convenables sont celles dont on use dans le langage familier; c'est-à-dire les mots ordinaires, la métaphore, et l'épithète, qui est l'ornement du style.

Remarque très-fine et très-profonde. — *Des métaphores exactes.* C'est là un des plus grands mérites d'Homère; et il n'a peut-être jamais fait une métaphore inexacte et fausse. Les poètes médiocres abusent de la métaphore, et ne saisissent point les vrais rapports des choses. Homère n'est pas moins admirable pour la justesse d'esprit que pour la grandeur et l'éclat de l'imagination. — Le Tasse a remarqué avec raison, *Lettere poëtiche*, page 118, édit. de 1804, qu'Aristote n'a rien dit de l'Allégorie dans sa Poétique.

§ 15. *Les mots doubles.* Ces préceptes sont surtout applicables à la poésie grecque, comme on le sent bien. — *Dialectiques et étrangères.* Le texte n'a que le premier mot; j'ai cru devoir ajouter l'autre. — *Les métaphores dans les ïambes.* Voir la Rhétorique, livre III, ch. 2, page 1404, b, 32, édition de Berlin.

§ 16. *Qui imitent surtout la conversation.* Voir plus haut, ch. 4, § 14. — *Dans le langage familier.* Ceci contredit un peu ce qu'on vient de dire. Le langage ordinaire admet bien la métaphore; mais c'est plutôt la poésie qui l'emploie; et dès lors on ne comprend pas bien que la métaphore soit surtout propre aux ïambes, qui dans la tragédie et la comédie sont surtout consacrés au dialogue. — *Les mots ordinaires.* Le texte dit précisément: « le mot propre ». J'ai préféré le mot « ordinaires » par les

§ 17. Mais bornons ici nos remarques sur la tragédie, et sur l'imitation qui se fait sous forme dramatique.

raisons que j'ai dites plus haut, ch. 21, notes sur les § § 2 et 3. — *L'épithète, qui est l'ornement du style.* Le texte dit simplement: « l'ornement. »

§ 17. *Bornons ici nos remarques.* Cette fin peut paraître un peu brusque ; et les grandes théories qui précèdent semblaient devoir se terminer autrement que par des considérations grammaticales. La théorie particulière de la tragédie a commencé au chapitre 6, et même au chapitre 4; elle remplit donc à peu près les trois quarts de tout le traité. — *Sous forme dramatique.* Ceci semblerait comprendre aussi la comédie, bien qu'il n'en soit parlé qu'incidemment aux chapitres 4 et 5.

CHAPITRE XXIII.

Théorie de l'épopée. Différences de l'histoire et du poème épique ; limites nécessaires du poème épique. Génie prodigieux d'Homère : plan incomparable de l'Iliade. Fautes habituelles des poètes vulgaires.

§ 1 Je passe à l'imitation qui se fait par le récit et en vers.

§ 2. Évidemment, il faut que dans ce genre, comme dans les tragédies, les fables soient dramatiques, qu'elles ne reproduisent qu'une seule action entière et complète, ayant un commencement, un milieu, et une fin, et que ce soit en formant un tout bien complet, comme un être vivant, que cette imitation provoque le plaisir qui lui est

Ch. XXIII, § 1. *Qui se fait par le récit et en vers.* C'est l'épopée. Voir plus haut, ch. 5, § 5, ce qui a été dit déjà du poème épique, et de ses rapports à la tragédie. Voir aussi ch. 18, § 7.

§ 2. *Soient dramatiques.* C'est à dire que les personnages agissent plus encore qu'ils ne parlent. — *Une seule action.* Voir plus haut, ch. 6, § 2, la définition de la tragédie. — *Le plaisir qui lui est propre.* Règle très sage, déjà recommandée plus haut, ch. 14, § 3.

propre. § 3. Mais l'histoire telle qu'elle la fait ne doit point ressembler aux histoires ordinaires, où l'on est forcé non de se renfermer dans une seule action, mais dans un seul temps, et de raconter, tout ce qui est arrivé dans cet intervalle, soit à une personne unique, soit à plusieurs, en ayant soin seulement de mettre tous les événements entr'eux dans le rapport réel qu'ils ont eu. § 4. En effet, de même que le combat naval de Salamine, et le combat des Carthaginois en Sicile, se passaient dans le même temps, sans que ces deux événements tendissent d'ailleurs à une même fin ; de même dans des faits consécutifs, il peut fort bien se faire que l'un vienne après l'autre, sans qu'il en sorte du tout un résultat commun. § 5. La plupart du temps, c'est là ce que font les poètes. Aussi, comme nous l'avons dit bien souvent, Homère sous ce rapport semble un Dieu quand on le compare à tous les autres. Il s'est bien gardé d'entreprendre dans son poème

§ 3. *L'histoire telle qu'elle la fait.* Voir plus haut, ch. 9, § 3, la comparaison de la poésie et de l'histoire.

§ 4. *Le combat des Carthaginois.* C'est Hérodote qui rapporte cette tradition, livre VII, ch. 166, page 365, édit. de Firmin Didot. On prétendait que le même jour où les Grecs gagnaient la bataille de Salamine, les Carthaginois, commandés par Hamilcar, étaient vaincus en Sicile par Gélon et Hiéron. Diodore de Sicile, livre XI, ch. 24, dit au contraire que c'est le même jour que le combat des Thermopyles. — *L'un vienne après l'autre.* Voir ch. 10, § 2, plus haut.

§ 5. *Comme nous l'avons dit.* Voir plus haut, ch. 8, § 3. — *Semble un Dieu.* Magnifique éloge, qui n'a rien

de décrire la guerre entière de Troie, bien que cette guerre eût un commencement et une fin. Trop vaste, il n'eût pas été facile de la saisir d'un coup-d'œil; ou même en en renfermant l'étendue dans une juste mesure, elle se compliquait d'incidents variés à l'infini. Aussi, Homère n'en prit-il qu'une partie, en empruntant toutefois au reste une foule d'épisodes, comme le Catalogue des vaisseaux et tant d'autres dont il remplit son poème. § 6. Mais les autres poètes, avec l'unité de héros, de temps et d'action, n'en ont pas moins les parties les plus diverses, comme l'auteur des Cypriaques, et celui de la

d'exagéré. — *La guerre entière de Troie.* C'est là ce qui donne tant d'unité à l'Iliade, et lui assure, à mon avis, la supériorité sur tous les poèmes qui l'ont suivie. — *De la saisir d'un coup d'œil.* Cet argument n'est peut-être pas très-fort. Le vrai, c'est qu'Homère eût fait alors de l'histoire, et non un poème épique. — *N'en prit-il qu'une partie.* Il n'y a que lui parmi tous les poètes épiques qui ait su avoir ce bon goût et cette modération. La seule partie qu'il ait prise dans la guerre de Troie, c'est la colère d'Achille. Voir Le Tasse, Discorsi dell' arte poëtica, p. 30, éd. de 1804. — *Le Catalogue des vaisseaux.* Au chant second de l'Iliade, vers 494 et suiv.

§ 6. *N'en ont pas moins les parties les plus diverses.* Le texte n'est pas tout à fait aussi précis; et peut-être aurais-je bien fait de l'être encore moi-même davantage dans ma traduction. Le sens véritable de ce passage, c'est que des poètes médiocres, malgré l'unité de héros et d'action, n'ont pas su mettre la moindre unité dans leurs poèmes. — *L'auteur des Cypriaques.* Peut-être Dicéogène, nommé plus haut, ch. 16, § 6. — *La petite Iliade.* Attribuée par fois à Homère lui-même, et le plus souvent à Leschès de Mitylène. Voir Cyclicorum poetarum fragmenta, édition de Firmin Didot, pages 584 et 583, à la suite d'Homère, extraits de la

Petite Iliade. § 7. On ne peut tirer qu'une seule tragédie de l'Iliade et de l'Odyssée, ou plutôt deux, une pour chaque poëme, tandis qu'il y en a une foule à prendre des Cypriaques, et plus de huit, de la Petite Iliade : comme par exemple, le Jugement des armes, Philoctète, Néoptolème, Eurypyle, les Mendiants, les Lacédémoniennes, la Prise de Troie, le Retour, Sinon, les Troyennes.

Bibliothèque de Photius et de la Chrestomathie de Proclus, où il est question des Chants Cypriaques et de la Petite Iliade.

§ 7. *On ne peut tirer qu'une seule tragédie.* Aristote a raison, si l'on ne songe qu'au sujet même de l'Iliade, ou de l'Odyssée. Dans la première, il n'y a que la colère d'Achille ; dans la seconde, il n'y a que le retour d'Ulysse. Mais il est possible de tirer un grand nombre de pièces des faits épisodiques que le poète raconte, ou même qu'il ne fait qu'indiquer. Au moyen de cette distinction, il est possible de concilier les opinions très-diverses qu'a fait naître ce passage de la Poétique parmi les commentateurs.— *Plus de huit.* En effet il y en a dix de citées ; mais il est possible que cette énumération se rapporte aux Chants Cypriaques aussi bien qu'à la Petite Iliade. — *Le Jugement des armes.* etc. etc. Tous ces sujets avaient été traités par des auteurs tragiques, avec plus ou moins de succès.

CHAPITRE XXIV.

Comparaison de l'épopée et de la tragédie; leurs ressemblances et leurs différences sous le rapport de l'étendue, du mètre et de l'effet. Nouvel éloge d'Homère. Emploi du merveilleux dans l'épopée et la tragédie.

§ 1. Un autre rapport de l'épopée avec la tragédie, c'est qu'elle a nécessairement les mêmes espèces; car elle ne peut qu'être, ou simple, ou complexe, ou morale, ou pathétique. Ses parties, si j'en excepte la mélopée et le spectacle, sont aussi les mêmes. Il lui faut également des péripéties, des reconnaissances, des douleurs. Il lui faut

Ch. XXIV, § 1. Un autre rapport. Voir plus haut, ch. 23, § 2; et ch. 18, § 4. — *Ou simple ou complexe.* Voir plus haut, ch. 10, § 2. — *Ou morale.* Voir plus haut, ch. 6, § 4. — *Ou pathétique.* Plus haut, ch. 11, § 6. *Morale*, signifie que l'épopée cherche surtout à peindre les caractères; *Pathétique*, qu'elle cherche surtout à peindre les malheurs des personnages. — *La mélopée et le spectacle.* Voir plus haut l'énumération complète des parties de la tragédie, ch. 6, §§ 6, 17 et 18. — *Des péripéties.* Plus haut, ch. 11, § 1 — *Des reconnaissances.* ibid. § 2. — *Des*

enfin la beauté des pensées et de la diction. § 2. Homère réunit toutes ces sortes de mérites, et il a été le premier à les avoir. Des deux grands poèmes qu'il a composés, l'un, l'Iliade, est simple et pathétique; l'Odyssée est complexe, puisqu'elle n'est qu'une longue reconnaissance; et elle est toute morale.

§ 3. Ajoutez que, sous le rapport des pensées et du style, Homère est supérieur à tout le monde.

§ 4. L'épopée diffère de la tragédie par l'étendue de sa composition, et par la nature du mètre qu'elle emploie. Pour l'étendue, la limite à observer est celle que j'ai déjà indiquée; il faut que l'on puisse en embrasser d'une seule vue le commencement et la fin; et le moyen, c'est d'adopter des compositions plus courtes que celles des anciens poètes, et qui seraient à peu près aussi développées que

douleurs. Ibid. § 6. — *Des pensées.* Voir plus haut, ch. 19. — *De la diction.* Id. ch. 20. Le Tasse conteste la justesse de cette théorie, Discorsi dell'arte poëtica, p. 19, éd. de 1804; voir aussi, page 54, ibid.

§ 2. *Homère réunit.* Nouvel éloge d'Homère, aussi juste que tous les autres. — *Simple et pathétique.* Voir plus haut, ch. 10. — *Une longue reconnaissance.* Id. ch. 11. — *Toute morale.* C'est peut-être à cause de la catastrophe qui la termine, et où les coupables sont châtiés, comme ils le méritent.

§ 3. *Sous le rapport des pensées et du style.* Cet éloge est devenu une sorte de lieu commun; au temps d'Aristote, il avait quelque nouveauté.

§ 4. *Par l'étendue.* Voir plus haut, ch. 5, § 6. — *La nature du mètre.* Id. ibid. § 5. — *Que j'ai déjà indiquée.* Id. ch. 7, §§ 4 et 5. — *Des anciens poètes.* Sans doute postérieurs à Homère, quoiqu'Aristote affirme qu'il n'ait pas été le premier. Voir

l'ensemble de toutes les tragédies destinées à une seule et même audition. § 5. Ce qui fait que l'épopée peut s'étendre beaucoup plus que la tragédie, c'est que dans celle-ci il est bien impossible d'imiter à la fois plusieurs faits distincts qui se passent simultanément; et qu'elle doit se borner à ce qui se voit sur la scène, et à ce que font les acteurs. Au contraire, dans l'épopée, qui n'est qu'un récit, on peut mener de front une multitude de choses qui s'accomplissent dans le même temps, et qui ne font qu'embellir le poème en le développant, pourvu qu'elles tiennent au sujet. § 6. Par suite, c'est un grand avantage à l'épopée, pour la magnificence de ses œuvres, de pouvoir transporter l'esprit du lecteur où bon lui semble, et de varier ses épisodes à l'infini. L'uniformité des tragédies a l'inconvénient de rassasier bien vite; et c'est une des causes qui les font tomber souvent.

§ 7. C'est l'expérience qui a fait consacrer le vers héroïque à l'épopée. Si l'on voulait pour l'imitation narrative employer une autre sorte de mètre, ou des mètres de plusieurs espèces, on verrait sans peine combien ce

plus haut, ch. 4, § § 7 et 8. — *A une seule et même audition.* On sait que dans l'antiquité, chacun des trois concurrents admis au concours présentait trois tragédies. L'ensemble de ces neuf ouvrages dont les juges devaient entendre la lecture, formait à peu près la longueur de l'Iliade, qui a plus de quinze mille vers. C'est là sans doute ce qu'Aristote a voulu dire.

§ 5. *Ce qui fait...* Réflexion aussi vraie que simple.

serait insoutenable. Le vers héroïque est le plus solennel et le plus plein de tous les vers. C'est pour cela qu'il s'accommode si bien des dialectes et des métaphores, et que l'imitation par récit, est le genre de poésie le plus riche de tous. § 8. L'ïambe et le tétramètre sont remplis de mouvement; et l'un va fort bien à la danse, et l'autre, au drame. Mais ce serait le comble du ridicule de confondre tous ces mètres divers, comme l'a fait Chérémon. § 9. Aussi n'a-t-on jamais risqué une composition étendue en un autre vers que le vers héroïque ; et c'est la nature même, je le répète, qui apprend à choisir la division du vers qui convient à l'épopée.

§ 10. Homère, si digne d'admiration à tant d'autres égards, l'est encore en ce qu'il est le seul parmi les poètes qui ne se soit point mépris sur son rôle. Personnellement le poète ne doit prendre la parole que le plus rarement qu'il peut ; car ce n'est point quand il parle en

§ 7. *Le vers héroïque.* Voir plus haut, ch. 1, § 8 ; et ch. 5, § 6. Le vers héroïque est, comme on sait, l'hexamètre. — *Des dialectes.* Comme dans Homère, imité par tous les poètes épiques postérieurs. Dans notre langue, cette facilité est impossible.

§ 8. *L'ïambe et le tétramètre.* Voir plus haut, ch. 4, § 13, et la note. — *Comme l'a fait Chérémon.* Aristote a déjà fait cette critique à peu près dans les mêmes termes. Voir plus haut, ch. 1, § 12, où il nous apprend que le poème de Chérémon s'appelait le Centaure.

§ 9. *En un autre vers.* Chez nous, on a risqué de longs poèmes en vers de dix syllabes.

§ 10. *Homère si digne d'admiration.* Autre mérite d'Homère, non

son nom qu'il est imitateur. Les autres poètes se mettent eux-mêmes en scène dans tout le cours de leur œuvre ; ils imitent peu et rarement. Mais lui, après quelques mots d'introduction, il fait aussitôt paraître un homme, une femme, c'est-à-dire une personne morale bien caractérisée ; car dans sa poésie rien ne manque de caractère, et il n'y a pas un de ses personnages qui n'ait le sien propre.

§ 11. Ce qu'il faut dans les tragédies, c'est d'étonner par le merveilleux. Dans l'épopée, on est plus libre de se permettre l'impossible, moyen toujours sûr de produire l'étonnement, parce qu'on n'a point sous les yeux le personnage qui agit. § 12. Sur la scène, la poursuite d'Hector serait souverainement ridicule, devant les Grecs qui s'arrêteraient et cesseraient de le presser sur un signe d'Achille ; au contraire, dans le récit rien de tout cela ne s'aperçoit. Le merveilleux est toujours plein de charme ; et la preuve, c'est qu'en racontant quelque chose tout le monde grossit les objets, croyant par là amuser les auditeurs.

moins grand que tous les autres qu'Aristote a déjà signalés. — *Ne manque de caractère.* C'est le privilége du génie de créer tant de caractères qui vivent, et qui demeurent par leur vérité même dans le souvenir des hommes, comme si c'étaient des personnages historiques et réels.

§ 12. *La poursuite d'Hector.* Iliade, chant XXII, v. 137 et suiv. En réalité, la poursuite n'a rien d'impossible évidemment, bien qu'il fût impossible de la mettre sur la scène. — *Sur un signe d'Achille.* Iliade, chant XXII, v. 205. Voir une remarque de la Préface sur ce passage.

§ 13. Mais c'est encore Homère qui est le maître de tous les poëtes pour leur apprendre à faire passer les mensonges ; et c'est au moyen d'un faux raisonnement qu'il prête à ses personnages. § 14. Ainsi, quand une première chose étant ou arrivant, une seconde est ou arrive à sa suite, on juge d'ordinaire, si la seconde existe, que la première existe ou est arrivée aussi. Mais voilà où gît l'erreur, c'est-à-dire qu'on se trompe en supposant l'existence de la première chose. Cependant il n'y a pas du tout nécessité, parce que le second terme existe, d'en conclure que le premier existe ou ait existé comme lui ; mais parce que nous savons que le second est véritable, notre âme se laisse aller à ce faux raisonnement que le premier doit l'être également. § 15. On trouve un exemple de cet artifice dans l'épisode du Bain d'Ulysse.

§ 13. *Qu'il prête à ses personnages.* J'ai ajouté ces mots, qui complètent la pensée, et que justifie le contexte.

§ 14. *C'est-à-dire qu'on se trompe.* Le texte altéré en cet endroit n'est pas aussi précis que ma traduction ; mais le sens ne saurait être douteux. — *Notre âme.* C'est le mot même du texte, que j'ai conservé ; et cette expression n'est peut-être pas moins étrange en grec qu'elle ne l'est dans notre langue. L'expression propre serait : « Notre esprit ».

§ 15. *Du bain d'Ulysse.* Dans l'Odyssée, chant XIX, v. 225 et suiv. Ulysse est encore inconnu sous le nom d'Æthon. Avant qu'Eurycléе ne lui lave les pieds, il donne à Pénélope les détails qu'elle lui demande sur la prétendue rencontre qu'il a faite jadis d'Ulysse, et il lui décrit avec une parfaite exactitude les vêtements que portait le héros. Comme ces rensei-

§ 16. A choisir d'ailleurs, il vaut mieux peindre des choses impossibles, mais qui ont pour elles la vraisemblance, plutôt que des choses qui, toutes possibles qu'elles peuvent être, n'en sont pas moins trop difficiles à croire. § 17. Il ne faut pas non plus dans les fictions admettre des détails qui choquent la raison; et si par hasard on est forcé de supposer certaines choses absolument déraisonnables, on doit les mettre avec soin en dehors de la fable, par exemple l'ignorance d'Œdipe qui ne sait pas comment Laïus est mort, et jamais dans le drame lui-même, comme dans l'Électre le récit des jeux Pythiens, ou dans les Mysiens le personnage muet qui vient de

gnements sont vrais, Pénélope en conclut que le récit de son hôte est vrai également, et qu'il a vu Ulysse ainsi qu'il le prétend. Mais elle se trompe en cela; car de ce que la seconde chose est véritable, c'est-à-dire la description des vêtements, elle en conclut à tort que la première, c'est-à-dire la rencontre avec Ulysse, l'est aussi. L'erreur de Pénélope est fort naturelle; et j'avoue que je ne vois pas bien en quoi consiste ici l'artifice. C'est un mensonge fort innocent de la part du mari, et il n'y a rien d'étonnant que la femme en soit dupe. Voir plus haut, ch. 16, § 3.

§ 16. — *Des choses impossibles.* Il est assez difficile de comprendre que des choses impossibles soient vraisemblables; mais il se peut fort bien que des choses très-réelles aient une telle invraisemblance qu'il vaille mieux n'en faire aucun usage. Voir Corneille, Second Discours sur le poëme dramatique, page 94, édition de 1830.

§ 17. *L'ignorance d'Œdipe.* Voir plus haut, ch. 15, § 10, et la note. — *Dans l'Electre.* De Sophocle. Voir le récit du précepteur, vers 680 et suiv. Les jeux Pythiens n'étaient pas encore établis du temps d'Oreste; et c'est à les supposer établis que consiste l'invraisemblance. — *Dans les Mysiens.*

Tégée en Mysie. § 18. C'est une excuse assez ridicule que de dire que la construction du poème ne peut absolument pas se passer de ces détails; car dès le principe, il ne fallait pas le concevoir sur ce plan. § 19. Si l'on admet dans son œuvre de ces choses impossibles, pour en relever, à ce qu'on croit, la composition, on n'en aura pas moins tort d'y recourir; car, même dans l'Odyssée, l'abandon si peu vraisemblable d'Ulysse sur le rivage d'Ithaque serait absolument intolérable, si c'était la main d'un poète médiocre qui l'eût traité; mais le poète a su par d'autres mérites en effacer l'absurdité, et y donner des charmes. § 20. Du reste, il faut travailler particulièrement le style dans les morceaux secondaires, où il n'y a rien de frappant, ni dans les caractères ni dans les pensées; car d'un autre côté, l'éclat d'un style trop brillant cache les pensées et les mœurs.

On ne sait si cette pièce était d'Eschyle ou de Sophocle; et les témoignages de l'antiquité permettent les deux hypothèses. Mais comme ici les deux premières tragédies nommées sont de Sophocle, on peut supposer que la troisième est également de lui.

§ 19. *On n'en aura pas moins tort.* Ce sens, auquel se prête le texte me semble plus d'accord que tout autre avec le reste de la pensée. — *Dans l'Odyssée.* Chant XIII, v. 119; Ulysse est déposé, pendant qu'il dort, sur le rivage d'Ithaque par les Phéaciens qui l'ont reçu à leur bord.

§ 20. *Il faut travailler.* Excellent conseil, qui demeurera toujours utile aux auteurs.

CHAPITRE XXV.

Des critiques dont la poésie peut être l'objet. Réponses qu'on peut opposer à ces critiques : exemples divers.

§ 1. Si nous recherchons maintenant le nombre et les espèces des questions relatives à la poésie, avec les ré-

Ch. XXV, § 1. Si nous recherchons maintenant. Il est évident que tout ce chapitre est déplacé, comme le pense M. Ritter, et que le sujet qu'il traite ne tient en rien à ce qui précède ni à ce qui suit. Au contraire, le sujet interrompu à la fin du 24e chapitre se poursuit dans le 26e. Il semble donc qu'il serait mieux de mettre le chapitre 25 le dernier ; et l'on pourrait justifier parfaitement cette interversion par le résumé de toute cette partie de la Poétique qu'on trouve au chapitre 26, § 14, et qui termine le traité tout entier. J'ai beaucoup hésité pour savoir si je ne ferais pas ce déplacement. Mais tout indiqué et tout naturel qu'il est, j'ai cru devoir m'en abstenir, puisque je ne m'étais point permis cette liberté pour le reste de l'ouvrage, où elle eût peut-être été plus d'une fois nécessaire. Je me suis fait un devoir ici de respecter le texte et la tradition. Mais j'avoue que, si j'avais osé d'autres changements bien plus douteux, comme l'ont fait quelques éditeurs, celui-ci m'aurait paru tout simple. Je ne puis qu'engager le lecteur à lire ces trois chapitre dans l'ordre que je propose, c'est-à-dire le 26e après le 24e, et le 25e, le dernier, en réservant pour clore la Poétique le § 14 du chapitre 26. — *Les questions relatives à la*

ponses qu'elles comportent, voici comment nous verrons clair dans ce sujet.

§ 2. Comme le poète imite, ainsi que le peintre, et tout artiste qui reproduit les choses, il faut de toute nécessité qu'il imite de l'une de ces trois façons les objets dont il s'occupe ; ou tels qu'ils ont été et qu'ils sont, ou bien tels qu'on les dit et qu'on les suppose, ou enfin tels qu'ils doivent être. § 3. Les moyens dont le poète dispose sont : le style ordinaire, et aussi les dialectes, et les métaphores ; car ce sont là toutes les variétés que l'on permet au style des poètes. § 4. Il faut dire que le mérite dans la poésie est très-différent de ce qu'il peut être dans la science politique ou dans tout autre art. Dans la poésie,

poésie. Le texte est un peu moins précis. — *Les réponses qu'elles comportent.* Même remarque.

§ 2. *Ainsi que le peintre.* Ces rapprochements entre la poésie et la peinture sont assez fréquents dans l'ouvrage d'Aristote ; mais il était loin d'avoir épuisé ce sujet, que Lessing devait développer d'une manière supérieure dans son Laocoon. — *De ces trois façons.* La triple division faite ici n'est plus tout à fait la même que plus haut, ch. 2, § 1 et suiv. Comme le remarque M. Grœfenhan, ces trois façons nouvelles d'imiter les objets se rapportent à ces trois sources : la nature, la tradition et l'idéal.

§ 3. *Le style ordinaire.* J'ai ajouté cette épithète qui me semble indispensable. — *Toutes les variétés.* Voir plus haut, ch. 22, § 2.

§ 4. *Dans la science politique.* M. G. Hermann a eu bien raison de trouver cette pensée fort étrange, et je crois comme lui que la science politique n'a rien à faire ici. Mais la correction qu'il propose n'est pas acceptable ; et l'on substituerait, comme il le veut, l'Art du comédien à la Politique, que le texte n'en serait pas

il y a deux sortes de fautes : les fautes qui lui sont inhérentes, et les fautes purement accidentelles. § 5. Si le poète a entrepris d'imiter ce qu'elle ne peut rendre, c'est une faute qui est contre la nature propre de la poésie. Mais, si le poète a bien choisi son sujet, et qu'ensuite il se trompe, par exemple, en faisant lever les deux membres droits ensemble à un cheval, ou en prêtant des impossibilités à un art quelconque, comme la médecine ou tout autre, ce n'est plus là une faute spéciale de la poésie.

§ 6. C'est en partant de cette distinction qu'il faut répondre aux critiques dans les objections qu'on lui peut adresser.

§ 7. Premièrement donc, le poète commet une faute s'il essaie de faire quelque chose que l'art même de la poésie ne comporte pas. Mais tout est bien, s'il atteint le but spécial que l'art se propose ; et, selon moi, le but de l'art, c'est de produire un effet plus frappant, soit pour le mor-

plus satisfaisant. — *Deux sortes de fautes.* Réflexion très-juste ; mais la poésie à cet égard ne fait pas exception ; toutes les sciences, tous les arts en sont au même point qu'elle.

§ 5. *Si le poète...* Le texte est fort corrompu en cet endroit, et les manuscrits n'offrent point de variantes qui puissent le corriger complètement. J'ai adopté le sens qui m'a paru le plus probable, sans affirmer encore qu'il soit suffisant. — *Les deux membres droits.* Ce serait l'amble, et il n'y a là aucune impossibilité.

§ 7. *Premièrement.* Répétition de ce qui vient d'être dit au § 5. — *Le poète commet une faute.* L'expression du texte est plus générale, et on pourrait l'entendre de tout autre

ceau même où la prétendue faute se trouve, soit pour les autres morceaux. J'en puis citer pour exemple la poursuite d'Hector. § 8. Mais si l'on pouvait atteindre son but, d'ailleurs plus ou moins bien, en observant les règles spéciales de l'art, la faute n'est plus louable; car il faut, autant qu'on le peut, éviter toutes les fautes sans exception. § 9. En second lieu, la faute est plus grave, quand on pèche contre l'art lui-même que quand on se trompe sur quelque détail qui y est étranger. C'est un moindre défaut, pour un peintre, de donner par ignorance à une biche des cornes qu'elle n'a pas, que de la mal imiter en la peignant.

§ 10. Si l'on reproche au poète de ne point représenter les choses telles qu'elles sont au vrai, il peut répondre qu'il les a représentées telles qu'elles devraient être; et c'est ainsi que Sophocle a pu dire qu'il peignait les

artiste aussi bien que du poète. — *Où la prétendue faute se trouve.* J'ai ajouté ceci pour éclaircir la pensée. — *La poursuite d'Hector.* Voir plus haut, ch. 24, § 12.

§ 9. *Pour un peintre.* Le texte n'est pas très-précis, et il pourrait être ici question du poète aussi bien que du peintre, puisque l'erreur qui est rappelée dans ce passage a été commise par Pindare, Olympiques, III, 52. Mais il m'a semblé que la fin de la phrase s'appliquait spécialement à la peinture, et c'est ce qui m'a déterminé à traduire comme je le fais. On a cru qu'Homère s'était trompé comme Pindare; mais dans le passage cité, Iliade, chant XV, v. 271, il s'agit d'un cerf et non d'une biche.

§ 10. *Telles qu'elles devraient être.* Voir plus haut, ch. 2, § 4. Voir aussi Corneille, Second Discours sur

hommes tels qu'ils devraient être, tandis qu'Euripide les peint tels qu'ils sont. Voilà comment on peut se tirer d'embarras. § 11. Dans un cas différent encore de ces deux là, on peut dire qu'on a reproduit les choses telles que le vulgaire les suppose, par exemple pour ce qui regarde les Dieux ; car il se peut fort bien que ces croyances communes ne soient pas les plus sensées, et qu'elles n'aient rien de vrai, mais qu'elles soient toutes gratuites comme le croyait Xénophane.

§ 12. Si le poète ne peut dire qu'il suit l'opinion commune, ni qu'il embellit les choses, il peut soutenir qu'il se borne aux faits réels. Ainsi, en parlant des armes, le poète dit :

« Leurs lances par le bout en terre étaient fichées. »

C'était l'habitude des guerriers de ce temps, comme c'est encore, dans le nôtre, l'habitude des Illyriens.

§ 13. Pour juger si une parole ou une action de tel personnage est bien ou mal, il ne faut pas se borner, en regardant la parole ou l'action en elle-même, à se demander

la tragédie, page 84, édit. de 1830.

§ 11. *Dans un cas différent de ces deux là.* C'est-à-dire, si le poète n'a pas représenté les choses ni telles qu'elles sont ni telles qu'elles devraient être. — *Xénophane.* Voir le fragment de M. V. Cousin sur Xénophane, pages 38 et suiv., édit. de 1847.

§ 12. *Si le poète ne peut dire.* Le texte est beaucoup moins développé que ma traduction. — *Le poète dit.*

si elle est bonne ou mauvaise; il faut surtout regarder au caractère de celui qui la dit ou la fait, à la personne avec qui il est en rapport, au temps, à la manière, au but, qui peut être d'obtenir un plus grand bien si la chose réussit, et d'éviter un plus grand mal si elle échoue.

§ 14. Quant aux critiques qui s'adressent au style, voici les réponses qu'on y peut faire.

§ 15. On justifie le poète en disant qu'il s'est servi d'une expression de dialecte étranger, quand il a dit : *Ourêas men prôton.* Par le mot d'*Ourêas,* il n'a pas désigné peut-être les mulets, mais les sentinelles. Quand il a dit que Dolon était vilain d'aspect, *Eidos men eên kakos,* il n'a pas voulu dire qu'il eût le corps contrefait; il a voulu dire seulement qu'il était laid de visage; car c'est en ce sens que les Crétois se servent du mot *eidos,* disant *eueidès* pour *euprosôpos.* Enfin, quand il dit : *Zôrotéron kéraié,* il ne veut pas exprimer par le mot *Zôrotéron* du vin pur comme celui qu'on offrirait à des ivrognes; mais il veut dire seulement : « Verse *vite* du vin. »

Homère, Iliade, chant X, v. 152.

§ 14. *Qui s'adressent au style.* Celles qui précèdent s'adressent surtout à la pensée.

§ 15. *De dialecte étranger.* Aristote aurait dû dire dans quel dialecte le mot Ourêas signifiait « Sentinelles » au lieu de « Mulets ». — *Quand il a dit : Ourêas...* Homère, Iliade, v. 50. — *Dolon était vilain d'aspect.* Iliade, chant X, v. 316. — *Zôrotéron kéraié.* Iliade, chant IX, v. 203. On aurait pu choisir un exemple plus frappant.

§ 16. Dans d'autres cas, c'est une métaphore qu'a employée le poète. Par exemple, quand il dit :

« Les hommes et les Dieux dormaient toute la nuit. »

et qu'il ajoute en même temps, quelques vers plus bas :

« Quand sur les champs troyens il porte ses regards,
« Il s'étonne des feux brillant de toutes parts,
« Du fracas des guerriers, des clairons, des trompettes. »

§ 17. Ainsi, quand il dit d'abord que tous dormaient, prend *tous* au lieu de *beaucoup*, par métaphore ; car *tous* équivaut à *beaucoup*. De même, quand il dit qu'un constellation est la seule à ne pas se plonger dans l'océan, c'est une simple métaphore, parce que cette constellation est la plus connue de celles qui ne se couchent jamais. § 18. D'autres fois, on justifiera par l'accent ou la prosodie la faute que le poète a commise. Hippias de Thasos jus-

§ 16. *C'est une métaphore.* Du genre de celle qui est citée plus haut, ch. 21, § 4. — *Les hommes et les Dieux.* Iliade, chant X, v. 2. — *Quelques vers plus bas.* Ibid. v. 11.

§ 17. *Que tous dormaient.* Homère, du moins dans l'état actuel du texte, ne dit pas : « Tous ». — *Est la seule.* Iliade, chant XVIII, v. 489.

§ 18. *Par l'accent ou la prosodie.* Il n'y a que ce dernier mot dans le texte. — *Hippias de Thasos.* Sophiste et grammairien sans doute, qu'il ne faut pas confondre avec

tifiait ainsi ces vers d'Homère : *Didomen dé hoi*, et.: *To men ou kataputhêtai ombrô*, dans lesquels les mots *didomen* et *ou* varient de sens en variant d'accent.

§ 19. Parfois, on peut se rejeter sur la ponctuation, comme dans ces vers d'Empédocle :

« Aipsa dé thnêt' éphuonto, ta prin mathon athanat' einai,
« Zôa té prin kékrito, »

où le sens varie selon qu'on met la virgule avant ou après *té prin;* parfois, sur l'amphibologie, comme dans ce vers :

« . . . . . parôchêken dé pléôn nux, »

où *pléôn* peut offrir un sens ambigu ; parfois, sur l'usage, qui consacre une expression fautive ; ainsi, l'on appelle vin

Hippias d'Élis. — *Didomen dé hoi.* Il semble d'après un passage des Réfutations des Sophistes, ch. 4, § 8, page 348 de ma traduction, que ce fragment de vers devrait se rapporter à l'Iliade, chant II, v. 15; mais il ne s'y trouve plus ; et c'est seulement au chant XXI, v. 297, que le donnent nos éditions. Selon que l'on portait l'accent de la seconde à la troisième syllabe de *Didomen*, le sens pouvait présenter une autre nuance. — *Ou kataputhêtai.* Selon qu'on écrivait *ou* avec ou sans esprit rude, le sens pouvait varier de la négation à l'affirmation, Iliade, chant XXIII, v. 328. — *Varient de sens en variant d'accent.* J'ai paraphrasé le texte pour le rendre plus clair.

§ 19. *La virgule avant ou après.* Même remarque. — *Parôchêken dé pléôn nux.* Iliade, chant X, v. 252. — *Qui consacre une expression fautive.* J'ai ajouté ce développement pour

un simple mélange d'eau et de vin; et l'on dit de Ganymède qu'il versait du vin aux Dieux, quoique les Dieux ne boivent pas de vin. En vers, on a dit : « Une bottine d'étain neuf » ; et l'on appelle *chalkéas*, Ouvriers en airain, ceux qui travaillent le fer. On peut rapporter toutes ces licences à la métaphore.

§ 20. Quand un mot semble pris à contre-sens, il faut examiner en combien d'acceptions il peut être entendu sous la forme où on l'a employé. Ainsi, dans ce vers :

« ..... *tê rh' eschéto chalkéon enchos,* »

Tê est pris dans le sens de *Tautê :* « Par cette lance d'or, » qui arrête le javelot, dont parle le poète. § 21. Le mot qui a plusieurs significations différentes, peut aussi parfois prendre celle-là et l'on peut croire que *Tê* signi-

compléter la pensée. — *Une bottine d'étain neuf.* L'expression exacte serait : Une bottine de fer, et non d'étain, Iliade, chant XXI, v. 592.—*Ouvriers en airain.* Notre langue n'a pas de mot unique pour rendre le mot grec. — L'ordre successif des pensées que j'ai suivi, est donné par un manuscrit que cite M. Græfenhan; mais dans la plupart des éditions, l'exemple de Ganymède n'est placé qu'après celui des ouvriers en airain.

§ 20. *Tê rh'eschéto.* Iliade, chant XX, v. 272. — *Dont parle le poète.* J'ai ajouté ceci pour rendre la pensée plus claire.

§ 21. *Il faut parfois prendre...* Le texte est fort obscur en cet endroit, où il est certainement altéré; j'ai donné le sens le plus acceptable

fie : A l'opposé, Vis à vis. Mais ici l'on peut se rappeler le mot de Glaucon : « Il y a des gens, dit-il, qui se font à l'avance une opinion absurde, et qui raisonnent d'après la condamnation qu'ils ont portée préalablement. On croirait qu'ils se sont dit : Voilà mon avis, et qu'ils attaquent ensuite tout ce qui est contraire à leur sentence et à leur préjugé. » § 22. C'est ce qui est arrivé au sujet d'Icarius. On suppose d'abord qu'il est de Lacédémone ; et l'on trouve étrange que Télémaque n'aille pas le voir dans cette ville, quand il s'y rend. Mais ceci s'explique aisément par la tradition des Céphaléniens, qui prétendent qu'Ulysse se maria dans leur pays, et que son beau-père se nommait Icadius et non Icarius. La critique alors n'est donc probablement qu'une erreur.

§ 23. En général, il faut excuser ce qu'on peut trouver d'impossible dans les fictions, en le rejetant soit sur les licences de la poésie, soit sur la recherche d'un mieux idéal, soit sur l'opinion commune. En poésie, peut-on

d'après ce qui suit. — *Le mot de Glaucon.* Aristote parle encore d'un Glaucon de Téos qui avait écrit sur les rapports de la rhétorique et de la poésie. Voir la Rhétorique, livre III, ch. 1, p. 1403, b, 26, édit. de Berlin. Platon parle aussi d'un rhapsode nommé Glaucon, Ion, p. 239, traduct. de M. V. Cousin. — *Dit-il.* Le texte n'est pas aussi précis. — *A leur sentence et à leur préjugé.* Il n'y a encore ici qu'un seul mot dans le texte.

§ 22. *Au sujet d'Icarius.* Père de Pénélope. Voir l'Odyssée, chant I, v. 285, et chant IV, v. 2.

§ 23. *En général.* Répétition de ce qui a été dit plus haut, § 2. —

dire, la règle est de préférer l'impossible qui est vraisemblable au possible qui ne l'est pas; et c'est ainsi que Xeuxis représentait les hommes qu'il peignait. En fait de mieux et d'idéal, il faut que le modèle qu'imagine l'artiste soit au-dessus des objets pour lesquels il risque de paraître absurde. § 24. Une chose cesse d'être absurde selon la manière et le temps où elle est employée; car il est vraisemblable que bien des choses doivent arriver contre la vraisemblance.

§ 25. Enfin, quant aux contradictions où le poète peut tomber, on les justifie, comme on le fait en logique pour les arguments, en examinant si c'est de la même chose qu'il parle dans les passages critiqués, si c'est relativement à la même chose, si c'est de la même manière, et si c'est le poète qui se contredit lui même ou qui contredit seulement l'opinion des sages.

§ 26. La critique est toujours juste, quand elle porte sur des inconséquences et des méchancetés que l'on suppose sans aucune nécessité. Ainsi, l'inconséquence est le tort d'Euripide dans l'Égée; et telle est

L'impossible qui est vraisemblable. Voir plus haut, ch. 24, § 16. — *C'est ainsi que Xeuxis.* Voir plus haut, ch. 6, § 10, une critique assez sévère contre la peinture de Xeuxis. — *Il faut que le modèle...* Le texte est beaucoup moins précis.

§ 24. *Car il est vraisemblable.* Cette sentence est attribuée au poète Agathon, plus haut, ch. 18, § 10.

§ 26. *D'Euripide dans l'Égée.* Peut-être le personnage d'Égée, dans la Médée d'Euripide. Ce personnage est assez invraisemblable et même

aussi la méchanceté gratuite de Ménélas dans l'Oreste.

§ 27. En résumé, on peut tirer ses critiques de cinq sources différentes ; et l'on peut blâmer les fictions du poète comme impossibles, comme déraisonnables, comme déshonnêtes, comme contradictoires, et comme choquant les règles précises de l'art. Les réponses qu'on peut opposer à ces critiques se tireraient des arguments indiqués par nous ; et elles sont au nombre de douze.

assez ridicule. — *De Ménélas dans l'Oreste.* Voir la même réflexion, plus haut, ch. 15, § 6.

§ 27. *En résumé.* Ce résumé n'est pas très-exact, et il serait assez difficile d'extraire de ce qui précède les cinq espèces de critique et les douze espèces de réponse que l'on indique. Mais les détails de ce chapitre sont confus, de même qu'ils sont peu intéressants. Ce n'est, selon toute apparence, qu'une interpolation.

CHAPITRE XXVI.

Suite de la comparaison de l'épopée et de la tragédie. Motifs divers qui donnent la supériorité à la tragédie. Conclusion.

§ 1. On peut, en comparant la tragédie et l'épopée, se demander laquelle de ces deux espèces d'imitations est la plus parfaite. Si la moins grossière est la meilleure, et que ce soit celle qui s'adresse aux meilleurs esprits, on ne peut nier que le genre qui prétend imiter tout sans exception, ne soit aussi le plus grossier des deux. § 2. Quand on suppose que les gens ne vous comprendront pas, si l'on ne prend la peine de leur tout expliquer, on se donne beaucoup de mouvement, comme ces mauvais mimes qui pirouettent sur eux-mêmes pour imiter un disque qui

Ch. XXVI, § 1. On peut, en comparant. Ce chapitre fait évidemment suite au chapitre 24. Voir plus haut la note sur le commencement du chapitre 25. — *Aux meilleurs esprits.* Le texte dit : « Spectateurs. » Il fallait un terme plus général qui comprît à la fois la tragédie et l'épopée.

§ 2. *Quand on suppose.* Le texte est un peu moins précis. — *De leur tout expliquer.* Ou : « De leur mettre

tourne, ou qui tirent à eux le Coryphée quand ils jouent, aux sons de la flûte, la Scylla attirant les navires. § 3. La tragédie est donc à l'épopée comme les vieux acteurs croyent que les nouveaux sont à leur égard. Myniscus traitait de singe Callipide, qui selon lui forçait trop son jeu ; il ne pensait pas mieux de Pindarus. La tragédie n'est pas à une moindre distance de l'épopée que ces acteurs subalternes ne sont par rapport aux autres. L'épopée s'adresse aux esprits distingués qui n'ont aucun besoin de tout cet attirail extérieur, tandis que l'art tragique ne s'adresse qu'à des gens d'assez mauvais goût.

§ 4. Il semblerait donc démontré par-là que l'imitation la plus matérielle est aussi la moins bonne.

§ 5. Mais une première réponse à cette objection, c'est

tout sous les yeux ». — *La Scylla.* Plus haut, ch. 15, § 6, il a été question d'une tragédie de ce nom ; ici il n'est question sans doute que des danses dans lesquelles on essayait de représenter la légende de la Scylla. — *Attirant les navires.* J'ai ajouté ceci pour que la pensée fût plus complète.

§ 3. *A l'épopée.* Même observation. — *Myniscus* ou Méniscus, l'acteur le plus célèbre d'Eschyle, à ce qu'affirme la vie de ce poète. — *Callipide.* D'après Xénophon, dans le Banquet, ch. 3, § 11, page 663, édition de Firmin Didot, Callipide avait surtout un grand talent pour faire pleurer les spectateurs. Le souvenir de ces deux acteurs vivait encore du temps de Plutarque et d'Athénée ; et on les mettait sur le même rang que Théodore et Polus. Voir un peu plus bas, § 6. — *Pindarus.* J'ai conservé la terminaison en *us* pour que l'on ne confondît pas cet acteur avec Pindare. — *Aux esprits distingués.* Le texte dit encore : « Spectateurs ».

§ 5. *Une première réponse.* Ma

que cette critique ne porte pas sur la poésie, et qu'elle ne touche que l'art du comédien ; on peut exagérer les gestes, même en ne récitant que de simples rhapsodies, comme faisait Sosistrate, et même en chantant, comme faisait Mnasithée d'Opunte. § 6. En second lieu, on peut dire que toutes les espèces de gestes ne sont pas à blâmer, par exemple la danse, et qu'on ne doit réprouver que les gestes inconvenants. C'est le sens des reproches qu'on adressait à Callipide, et que d'autres acteurs méritent de notre temps, pour imiter la tenue des femmes déshonnêtes. § 7. Il faut ajouter encore que la tragédie peut se passer du geste, tout aussi bien que l'épopée, pour produire son effet propre. Il suffit aussi de la lire pour la comprendre parfaitement ; et si elle est supérieure sous les autres rapports, l'accessoire de la représentation ne lui est pas absolument indispensable.

traduction est ici beaucoup plus précise que le texte. — *Sosistrate... Mnasithée.* On ne connaît pas autrement ce rhapsode et ce chanteur.

§ 6. *Callipide.* Voir un peu plus haut § 4, et la note sur cet acteur.

§ 7. *Il suffit de la lire.* La remarque n'est pas très-exacte ; car la tragédie est faite pour le théâtre et la représentation ; mais il est vrai qu'une belle tragédie peut encore faire le plus grand plaisir à la simple lecture. — *Ne lui est pas indispensable.* Mais sans cet accessoire, elle ne produit pas tout son effet, tandis que l'épopée produit tout le sien sans cet appareil. Voir plus haut, ch. 6, § 18. Corneille cite ce passage d'Aristote, Discours sur les trois unités, p. 113, éd. de 1830 ; et Voltaire s'écrie dans sa note : « Aristote avait donc bien du goût ! »

§ 8. Ensuite, la tragédie peut paraître supérieure en ce qu'elle a tout ce qu'a l'épopée, dont elle emprunte même le vers, si elle le veut, et qu'elle a en outre, ce qui n'est pas un petit avantage, la musique et le spectacle, qui contribuent manifestement à procurer de vifs plaisirs. Elle a de plus pour elle les jeux de scène, qui frappent les yeux, soit quand il s'agit d'une reconnaissance, soit dans tout le cours de l'action. § 9. Elle a encore cette supériorité, qu'elle atteint le but de son imitation avec de moindres développements; or ce qui est condensé fait par cela même plus de plaisir que ce qui est délayé dans un long espace de temps; et par exemple, je demande quel effet produirait l'Œdipe de Sophocle, si on l'allongeait en autant de vers que l'Iliade en compte.

§ 10. L'épopée, quelle que soit son imitation, est moins une que la tragédie; et la preuve, c'est que d'une seule épopée, on peut tirer plusieurs tragédies. § 11. Aussi,

§ 8. *Tout ce qu'a l'épopée.* Ceci semble contredire un peu ce qui a été dit plus haut, ch. 24, § 15. — *Elle emprunte même le vers.* On peut en citer quelques exemples dans le théâtre grec. Chez nous, le vers de l'épopée est le même que celui de la tragédie. — *Les jeux de scène qui frappent les yeux.* Le texte n'a qu'un seul mot : « Le visible ».

§ 9. *Ce qui est condensé... ce qui est délayé.* Ces réflexions ne sont peut-être pas très-justes, en ce qu'un homme de génie ne confondra jamais le sujet d'une tragédie et celui d'un poème épique. Il est vrai qu'une tragédie convertie en épopée serait très-diffuse. Mais qui est capable d'essayer une telle œuvre ?

§ 10. *Plusieurs tragédies.* Voir

dans le poème épique, si l'on se borne à une fable unique, on tombera nécessairement dans un de ces deux inconvénients : ou avec une exposition concise, de paraître tronqué et de finir comme en queue de rat ; ou avec les dimensions ordinaires du poème épique, de paraître diffus et délayé. Que si l'on prend plusieurs fables au lieu d'une, c'est-à-dire si l'on combine dans son œuvre plusieurs actions, il n'y a plus dès lors d'unité. § 12. L'Iliade même et l'Odyssée ont certaines parties qui, à elles seules, ont un grand développement ; cependant ces épopées sont aussi parfaites que possible dans leur composition, et l'on ne saurait pousser plus loin l'imitation d'une action unique.

§ 13. Ainsi, la tragédie l'emporte par tous ces points, et en outre, par l'effet qu'elle produit dans les limites que l'art lui impose ; car l'épopée et la tragédie ne sont pas faites pour procurer un plaisir quelconque, mais seulement le plaisir que nous avons signalé. J'en conclus que la tra-

plus haut, ch. 18, § 7. Voir aussi Le Tasse, Discorsi dell'arte poëtica, p. 55, éd. de 1804.

§ 11. *A une fable unique*. Plus haut, ch. 23, § 5, Homère est loué au contraire de s'être borné à un seul épisode de la guerre de Troie. — *Comme en queue de rat*. C'est la traduction fidèle du texte.

§ 12. *Aussi parfaites que possible*. Ceci est d'accord avec les éloges sans réserve qu'Aristote a toujours prodigués à Homère. Voir plus haut, ch. 8, § 3, et ch. 23, § 5. Voltaire a critiqué très-vivement la composition de l'Iliade, Essai sur le poème épique, Edit. Beuchot, tome 10, p. 422.

§ 13. *Que nous avons signalé*. Voir plus haut, ch. 6, et ch. 13 ; et ch. 14, §§ 3 et 4.

gédie est évidemment supérieure à l'épopée, puisqu'elle atteint plus complètement le but qu'elle poursuit.

§ 14. Mais bornons-nous à ce que nous venons de dire sur l'épopée et la tragédie, sur la nature de toutes deux, sur leurs formes et sur leurs parties, dont nous avons fixé le nombre et les différences, sur les causes de leurs beautés et de leurs défauts, et enfin sur les critiques dirigées contre la poésie et sur les réponses qu'on peut faire à ces critiques.

§ 14. *Sur l'épopée et la tragédie.* Ainsi, ce résumé ne semble pas même s'appliquer à la Poétique tout entière, telle que nous l'avons. — *Enfin sur les critiques.* Il paraîtrait d'après ceci que le chapitre 25 devrait être placé le dernier. Voir plus haut la note sur le début de ce chapitre. — *Dirigées contre la poésie.* J'ai ajouté ceci pour rendre la pensée plus claire et plus complète qu'elle ne l'est dans le texte.

FIN

DE LA POÉTIQUE D'ARISTOTE.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES MATIÈRES.

Les chiffres romains désignent le chapitre; les chiffres arabes, le paragraphe ; *n*, signifie : note ; pr., signifie : Préface.

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

X

Y Z

FIN DE LA TABLE ALPHABÉTIQUE.

TABLE GÉNÉRALE

DES MATIÈRES.

FIN.